Die Lyrik Robert Brownings vor dem Jahre 1868

Eine literarische Untersuchung

Der

Philosophischen Fakultät zu Marburg

vorgelegt als

Inauguraldissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

von

Wilh. Freiherr Kleinschmit v. Lengefeld

Marburg
1925

Druck: Hessischer Verlag K. Euker, Marburg

Tag der Annahme
3. XII. 1925

Referent: Prof. Dr. Deutschbein

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt:

Vorwort Begrenzung und Ziel der Untersuchung

Einleitung Stellung der lyrischen Gedichte im Werk
Verteilung der Gedichte auf Gruppen
Gesichtspunkte der Untersuchung

Hauptteil Die Gedichte, dargestellt nach Gruppen
Ballade
Landschaft
Erlebnis
(Kunst)
(Weltanschauung)
(Liebe)

Rückblick Charakterisierung Brownings

Anhang Browning-Literatur

Vorwort.

Die vorliegende arbeit behandelt nur einen teil des werkes Robert Brownings und führt die untersuchung von einem gesichtspunkt aus, dem literarischen. Die darstellung des wortschatzes und seiner verwendung fehlt, ebenso fehlt die analyse des satzgefüges, die satzpychologie.

Literarische analyse verfährt makroskopisch. Ihr gegenstand ist das lebensgefühl und die künstlerische tendenz des dichters. Die stil- und sprachanalyse verfährt mikroskopisch, sie hat zu zeigen, wie das formende gesetz des geistigen individiums, auch die innerste syntaktische textur seiner dichterischen sprache bestimmt. Die syntaktisch-stilistische untersuchung arbeitet mit eigenen methoden und besitzt selbständigen wert; ich hoffe sie in absehbarer zeit vorzulegen. Aus diesen gründen bleibt in der vorliegenden arbeit die charakterisierung Brownings unvollständig und skizzenhaft.

Die arbeit verfolgt drei ziele.

Zunächst ein methodisches. Der künstler ist in jedem seiner werke vollständig anwesend, wenn auch nur in nuce. Der versuch mit einem ausschnitt des werkes das wesentliche der ganzen persönlichkeit zu zeigen, kann, vorsichtig durchgeführt, nicht zu widersinnigkeiten führen. Die arbeit versucht diese methode.

Das zweite literarische ziel besteht darin, deutlich zu machen, deutlicher als es bisher geschehen, daß Browning von künstlerischen kräften beherrscht ist, und zwar vor allem von aktiv-schöpferischen, dynamischen kräften; daß er wesentlich künstler und nicht philosoph oder ethiker oder religiöser verkünder ist.

Das dritte ziel ist praktischer art. Die arbeit will führer sein in einem wichtigen teil von Robert Brownings werk; sie will dem deutschen leser das eindringen in die nicht unschwierige materie erleichtern, indem sie durch den stetigen hinweis auf die wesentlichen, wiederkehrenden grundzüge des werkes, die kontinuität dieses werkes und dadurch die einheit der künstlerischen persönlichkeit bewußt macht. Wo wir einheit sehen, ist schon die hälfte für das verständnis getan.

Wie groß am ende der abstand zwischen der arbeit und ihren zielen geblieben ist, wird der leser entscheiden. Ich schließe mit einem ausspruch aus Lewes Goethe-Biographie: "What Channing says of opinions generally, is to be said of critical opinions: we are answerable for their uprightness, not for their rightness."

Ich zitiere nach dem ersten Band von Murrays zweibändiger Ausgabe.

Einleitung.

Motto:
No study of art productivity can be justified,
unless aesthetic considerations are entered into.
Allardyce Nicoll,
History of Restor. Drama, 1923.

Die ersten größeren werke Brownings (geb. 1812; gest. 1887) sind drei epen.

Er tritt vor die öffentlichkeit mit dem ganz persönlichen, etwas über 1000 verse zählenden epos Pauline (1832); er hat es mit zwanzig Jahren geschrieben.

Darauf folgt 1835 das etwa viermal so lange epos Paracelsus, von dem Dr. Berdoe in seiner Browning-Cyklopaedia meint, die nachwelt werde es vielleicht als Brownings größtes werk ansehen (1). Als er es schrieb, war er 23 jahre alt.

Hieran schließt sich 1840 der im verruf unzugänglicher schwierigkeit stehende Sordello, etwa dreimal so lang als Paracelsus. Bei seiner vollendung war Browning 28 jahre alt.

Alle drei werke liegen vor dem dreißigsten lebensjahr. Sie füllen seine erste schaffensperiode von etwa zehn jahren (1832—1840) (2).

Auf sie folgt eine periode von sechs jahren hauptsächlich dramatischer produktion. Genau stimmt dies nicht; das drama Strafford fällt bereits in das jahr 1837, also drei jahre vor die publication des Sordello. Die übrigen sechs dramen liegen aber später als 1840 und der zeit nach nahe zusammen:

1842 King Victor and King Charles,
1843 The Return of the Druses,
The Blot in the Scutcheon,
1844 Colombe's Birthday,
1846 Luria,
A Soul's Tragedy (dichtung in zwei akten).

Luria trägt den vermerk des dichters, er sähe dies stück bis auf weiteres als seinen letzten versuch auf dramatischem gebiet an. (3) Wenn wir von den späteren übertragungen alt-griechischer stücke absehen, ist Browning bei seinem vorsatz geblieben. (4)

1) "the work that posterity will probably estimate as Brownings greatest". Cyklopaedia S. 322.

2) Christmas Eve, Easter Day, Blougram, Caliban upon Setebos, Mr. Sludge, the Medium sind polemische schriften, keine kunstepen. Auch dort, wo andere vielleicht prosa schrieben, bediente sich Browning des verses.

3) "I dedicate this last attempt for the present at dramatic poetry . . ." (I/439).

4) Pippa passes (1841) und in a Balcony (1855) können nicht zu den dramen gerechnet werden. Die Dichtung Pippa passes besteht aus einer folge lose aneinandergereihter balladen und dramatisierter Bilder, desgleichen ist Balcony eine inszenierte ballade.

Auf diese kurze dramatische periode von etwa sechs jahren folgen zweiundzwanzig jahre lyrischer produktion. In ihrem verlauf entstand der größte teil der kürzeren gedichte, mit denen sich diese arbeit befaßt.

Auch von ihnen war eine kleine anzahl schon früher unter der bezeichnung „Dramatic Lyrics" erschienen (1842), und die sammlung „Dramatic Romances" erschien im jahre 1845, dem vorletzten der dramatischen periode.

Die epische, dramatische, lyrische periode greift, wie dies natürlich ist, ineinander über. Mit dieser reservatio mentalis läßt sich aber behaupten, daß Brownings werk bis zum jahre 1868 in drei aufeinanderfolgende perioden zerfällt; in eine epische, eine dramatische, eine lyrische.

Warum lösen sich epische, dramatische, lyrische kunstform ab? Ich werfe die frage nur auf. Sie steht nicht zur diskussion. Ihrer beantwortung muß eine genaue analyse des epischen, dramatischen und lyrischen elements in Browning vorausgehen. Meine arbeit wird an ihrem teil zur klärung der frage beitragen. Genaue beantwortung wäre nicht unwichtig. Entspräche die aufeinanderfolge einer immanenten entwicklungstendenz, so würde Brownings werk übersichtlicher, in seinen stärken und schwächen leichter verständlich werden. Die tatsache, daß Browning im jahre 1868 mit dem riesenepos "The Ring and the Book" gleichsam zum Anfang wieder zurückkehrt, darf die aufgeworfene frage nicht als eine unmögliche erscheinen lassen. Kein mensch durchläuft in seiner entwicklung eine gerade linie, am wenigsten der künstler. Sein leben kann von einer tendenz beherrscht sein, nie ist es an eine formel gebunden. Es wird durch widerspruch reich, nicht wertlos.

Browning hat seine kurzen gedichte, auf deren gesamtheit sich diese untersuchung erstreckt, vor dem jahre 1868 in mehreren sammlungen unter sehr bezeichnenden titeln veröffentlicht:

1842 Dramatic Lyrics,
1845 Dramatic Romances and Lyrics,
1855 Men and Woman,
1864 Dramatis Personae.

Die gedichte schwanken im umfang von wenigen zeilen (Orpheus) bis zu hunderten von zeilen. (The Flight of the Duchess.) Die abwechslung im versmaß ist verblüffend; der wortschatz außerordentlich reich; satzbau und wortwahl durchlaufen alle wendungen vom zart einfachen bis zum gewaltsam verwickelten. Syntaktische schwierigkeiten, stilistische dunkelheiten stellen die geduld, auch des willigen lesers oft auf harte probe. Browning ist ein außerordentlich willensstarker, ja eigensinniger künstler, tief eindringend in sein thema, an seinem vorwurf rastlos arbeitend. Nichts ist ihm zu klein, nichts zu groß, alles wird in die sphäre dichtender gestaltung einbezogen.

Die vorliegende arbeit beschränkt sich auf künstlerische und kunstpsychologische fragen. Biographische umstände, religiöse fragen, politische überzeugungen sind als selbständige themen nicht berücksichtigt. Die erörterung des einflusses von Brownings religion, weltanschauung, bürger-

licher überzeugung auf sein werk, die beurteilung des vergänglichen und unvergänglichen an ihnen ist unerläßlich in einer monographie. In den engen grenzen dieser spezialstudie, die allerdings, wie ich überzeugt bin, das unsterbliche teil Brownings zum gegenstand hat, das was ihn groß und einzigartig unter den großen macht, dürfen nichtkünstlerische probleme an 2., 3. und 4. stelle stehen. Gewiß wird die frage erhoben werden, ob Browning ein dichtender verkünder, prophet, philosoph war, oder „nur" ein künstler, der alles was seinen geist durchströmte, in kunst umsetzte, in form faßte. Diese Frage ist aber eine andere als die nach bedeutung, geltung und wert, von überzeugungen, lehren und maximen.

Die dichtungen, die ich behandle, können zu einzelnen gruppen zusammengefaßt werden. Dies verkürzt die analyse bedeutend.

I. Eine große anzahl vereinige ich unter dem stichwort: B a l l a d e. Ihr inhalt ist der bewegten wirklichkeit entnommen oder ist in ihr als handlung real möglich.

Das grundthema ist die sichtbare abfolge eines bewegten geschehnisses.

II. Unter dem Stichwort L a n d s c h a f t gebe ich die gedichte, in denen landschaftliche motive so stark vorherrschen, daß sie isoliert als solche betrachtet werden können.

Diese zwei abschnitte umspannen die äußere welt Brownings.

III. Unter dem stichwort E r l e b n i s fasse ich die gedichte zusammen, in denen vorzüglich seelische fragen gestaltet sind:
m e n s c h u n d k u n s t, d i e l e t z t e n f r a g e n; die b e z i e h u n g e n zwischen m a n n und f r a u. Sie umspannen die innere welt Brownings.

Einige mal werden dichtungen wiederholt besprochen, weil ihre motive nicht alle derselben gruppe angehören. Die arbeit bespricht aus jeder gruppe besonders typische stücke ausführlich und reiht die verwandten dichtungen, soweit sie besonderheiten bieten, an. Auf diese weise suche ich durch b e s c h r e i b u n g der dichtungen den stil, das wesen von Brownings kunst zu entwickeln. In einem abschließenden kapitel werden die einzelnen beobachtungen, soweit die begrenztheit der arbeit es möglich macht, zum ergebnis zusammengefaßt. Abstrakte begriffe, verallgemeinerungen, zusammenfassungen sind in dieser untersuchung nur als hülfsmittel gemeint, als perspektivische linien, um das wesentliche auffinden zu helfen, den weg dahin zu verkürzen; vom wesen enthalten sie nichts. Das wesen der kunst liegt im einzelnen kunstwerk selbst; in seinem bild, seinem klang wird es erlebt. Erlebnis aber nicht gemeint als dunkles, verschwommenes, erregendes oder berückendes gefühl; vielmehr als clara et distincta perceptio, in deren helle und bestimmtheit, das empfindende und erkennende erleben desto stärker, voller, sicherer seinen lauf nimmt. —

Nicht sämtliche gedichte aus den sammlungen sind besprochen; nur eine auswahl, genügend groß, um die grundsätze von Brownings kunst genügend darzustellen. (1) Die arbeit kann nicht bis ins einzelne alles aufzählen, was in den besprochenen gedichten vorkommt und was nicht; sie nimmt sich die freiheit, die kenntnis der gedichte vorauszusetzen. Sie will nur zeigen, wie Browning mit seinem material arbeitet, was er daraus

1) ausgesprochene thesendichtungen waren auszuscheiden, vergl. anm. 2 auf seite 5 und das auf s. 7 gesagte.

macht. Im 1. und 2. abschnitt ist besonders wert darauf gelegt, die kompositionstechnik zu analysieren, ist der schlüssel für das verständnis Browningscher gedichte; ferner wird ausführlich gesprochen über die art, wie Browning seine welt sinnlich erfaßt. Im 3. abschnitt liegt der nachdruck darauf zu zeigen, wie Browning seine geistigen themen auswählt, wie er sie formt und was sich daraus für seine beurteilung als künstler ergibt.

Ballade

Die motive der hier zusammengeordneten gedichte sind den verschiedensten kulturkreisen entnommen, besonders bevorzugt ist der des mittelalters; ihm entstammten schon die helden der beiden epen Paracelsus und Sordello. Als länder, in denen die gedichte lokalisiert sind, wechseln Italien, Frankreich, England, Deutschland, Palästina und andere miteinander ab. Waren räumliche und zeitliche umstände ausschlaggebend für die wahl der motive? Wollte Browning mittelalterliches leben, städte des mittelalters, geistesleben des mittelalters aus der vergangenheit wieder zum leben rufen? Hat er italienische, französische oder deutsche welt, jede gerade in ihrer nationalen und regionalen besonderheit darstellen wollen? Ist er ein historisierender künstler? Oder sind zeit und ort nur malerische zutaten? Könnte die jeweilige Handlung ebenso gut in anderen kostümen, in beliebiger zeit, an beliebigem ort sich abspielen?

Zum stichwort land ist folgendes zu sagen: In keinem gedichte tritt die besonderheit eines bestimmten ortes, einer bestimmten gegend, die nationalität eines landes bestimmend hervor; die auftretenden personen heben sich nicht besonders nach herkunft und volkstum ab. Ob der Graf Gismond im gleichnamigen gedicht Franzose ist oder unter einem anderen namen in England oder Deutschland seine tat vollbringt, würde an dem thema des gedichts nichts ändern. Dasselbe gilt für das gedicht: The Flight of the Duchess. Es kann diesseits und jenseits der Alpen spielen, und das gleiche gilt von allen übrigen gedichten. Sie sind nicht exponenten eines gaues, eines volkstums. Man kann zur erklärung daran erinnern, daß im mittelalter überhaupt die trennung weniger den politischen grenzen entlang ging; daß die europäischen kulturmenschen sich damals eher nach ständen schieden. In der tat ging die scheidung wesentlich horizontal, nicht vertical. Das mittelalterliche Europa war internationaler in geistiger und sozialer richtung, als das heutige. Rittertum, kirche, scholastik, humanismus waren internationale mächte: an den kreuzzügen nahmen die christlichen ritter aller nationalitäten teil; die gelehrten und lernenden Europas wechselten mit größerer beweglichkeit als heute die europäischen universitäten Padua, Bologna, Paris, Köln, Basel oder Würzburg. Aber hätte nicht Browning, der zeit seines lebens ein liebhaber des bizarren, des schwierigen, des besonderen gewesen ist, gerade in der darstellung versteckter unterschied-nüancen einen reiz finden müssen? Es ist wichtig, sich hier über eine entscheidende richtung seiner künstlerischen tendenz prinzipiell klar zu werden. Sein gestalten ist davon bestimmt: Wohl sieht er aufs stärkste die individuellen, bizarren, ausgefallenen besonderheiten eines einzelfalles, eines einzelnen

geschehnisses — aber doch sieht er sie in der perspektive auf das typische, das typisch-menschliche; in das typisch-menschliche mündet jedes seiner speziellen themen letzten endes aus. In einer solchen perspektive treten aber nationale und geographische besonderheiten ganz von selbst an bedeutung zurück.

Ort und nationalität sind nicht ausschlaggebend für Brownings wahl der themen.

Anders zu beantworten ist die frage nach der zeit, in der die gedichte spielen. Die lebensauffassung des ausgehenden mittelalters (wende des XIII. und XIV. jh.) und das temperament der renaissance, hier auch wieder meist der spätrenaissance boten die besten bedingungen für Brownings entschiedenen hang zu kraft, abwechslung und spannung. Hier konnte sich seine vorliebe für das starke und heftige aufs beste auswirken. Zwischen seinem temperament und dem ungestüm der brodelnden zeit des späten mittelalters und der renaissance bestand affinität. Er hat aber keineswegs illustrationen zur „grotesken" kultur des mittelalters oder zur „farbigen" der renaissance schaffen wollen, auch nicht in dem sinne etwa, wie, sagen wir, Balzac und Doré in den Contes Drolatiques.

In den gedichten, die ich in diesem ersten abschnitt bespreche, bleibt auch die landschaft im hintergrund. Sie bildet nicht, wie in anderen gedichten, die der nächste abschnitt zusammenfaßt, das beherrschende thema. Ereignisse, handlungen sind der gegenstand der „Balladen". Die Wiedergabe von ereignissen und deren psychologische begründung ist das thema. Dies thema wird aufs sorgfältigste durchgeführt; es wird genau entwickelt, plastisch geformt und mit allen mitteln der sprache und des stils bis zu den gewagtesten wendungen, geschmackshärten — manche leser mögen sogar geschmacklosigkeiten sagen — herausgearbeitet.

Das vorherrschen der handlung nähert diese gedichte der volksballade. In der anlage, durchführung und im stil, im technischen bau weichen aber die gedichte Brownings aufs stärkste von der volksballade ab. Die volksballade gibt ein geschehen in kurzen zügen; künstlerische mittel treten zurück; die psychologische begründung der vorgänge bleibt dem leser überlassen, er muß sie erfühlen, erraten. Höchstens, daß personen der ballade selbst die erzählung mit äußerungen, interjektionen der eigenen teilnahme begleiten. Die psychologischen motive oder besser deren andeutung bleibt überschattet, beinah ausgelöscht von den dunklen, irrationalen mächten des triebes, der naturgewalt des schicksals; diese halten jedes „plausibelmachen", jede psychologierende erklärung a limite fern.

Das gegenteil gilt von Browning: bewußtheit, detaillierte ausarbeitung, verwickelte fügung sind kennzeichen seiner kunst. Er mag noch so impulsiv werden, nie wird sein schaffen verstandesmäßiger kontrolle entgleiten. In seiner ballade gibt es keine unkontrollierbaren, irrationalen mächte; dem zwischenreich der unbestimmten ahndungen bleibt sie verschlossen. Diese stark konstruktive verstandesmäßige anlage erleichtert den genuß und das rasche verständnis seiner dichtungen keineswegs. Wir sind beim ersten anhören seiner gedichte nicht gleich ergriffen, überwältigt, gerührt. Wir lesen sie einmal und staunen verwirrt; wir lesen noch einmal und erkennen; wir lesen zum dritten mal und verstehen, bewundern; und der ver-

stehende genuß steigert sich nunmehr von lektion zu lektion. Diese gedichte sind nicht, wie manche werke der literatur mit dem ersten anlesen auch ausgelesen. Dieser ihr reichtum beruht aber keineswegs auf einem besonders stark gedanklichen inhalt, sondern einzig auf dem eigenartigen, künstlerischen, sensuellen leben, von dem jede zeile Brownings vibriert. Browning mag durch spezielle historische studien, die lektüre alter chroniken und ähnliches angeregt worden sein; aber was angeregt wird, war vorher in ihm enthalten. Erweckt wurden in ihm charaktere, probleme menschlich-allgemeingültiger natur. Diese probleme, diese charaktere entstammen seiner seele, er hätte sie in beliebiger form und zeit agieren lassen können. Die gewählten jahrhunderte, die gewählten kulturkreise boten nur das beste element, in dem sich das, was in Browning tobte und zutage wollte, am natürlichsten, leichtesten, vollsten ausleben, ausformen konnte. Damit ist gesagt, daß es Browning nicht auf impressionistische wiedergabe einer fernen zeit ankommt; vielmehr steht im vordergrund das dramatische aneinanderprallen einzelner individueller kräfte. Die wirkung dieses lebendigen spiels verstärkt er, indem er es in ein medium versetzt, wo das ereignis am leichtesten denkbar ist, wo ein prononcierter verlauf desselben am wahrscheinlichsten wirkt.

Die betrachtung führt zu folgendem ergebnis: das thema der schildernden, balladenmäßigen gedichte ist handlung, ereignis. Handlung weniger personen, als handlung an sich und als psychologisch zu erklärender verstrickung. Nie bleibt das thema auf milieuschilderung, zeitschilderung beschränkt. Der unterschied wird sofort deutlich, wenn wir an die genauen archeologischen und antiquarischen schilderungen bei Flaubert denken, z. B. im anfang des Heiligen Julian, in der Herodias, im Roman Salambo, der Versuchung des Heiligen Antonius. Ferner in romanen von A. France, gedichten von Swinburne oder, um etwas schwächeres, aber besonders buntes zu nennen, in der Hypatia von Kingsley. Bei diesen werken liegt ein eigener starker reiz jedesmal im milieu, in der historisierenden stimmung. Ähnlich wie bei Browning sind dagegen die verhältnisse in den romanen Balzacs.

Ich gehe nunmehr auf die gedichte im einzelnen ein, um zu zeigen, wie das thema handlung realisiert wird und wie die form der gedichte vom thema erzeugt wird. Das gedicht The Pied Piper of Hamelin ist die schilderung dessen, was sich in der Stadt Hameln zugetragen hat. Der bericht könnte von einem augenzeugen sein, wenn er die künstlerischen Eigenschaften eines Browning besäße. Die erste strophe gibt kurz das was, wo und wann. Vom worte rats in der zweiten strophe bis zum ende des gedichts, mit ausnahme der letzten vier verse, läuft die schilderung ohne aufenthalt, ohne disgression. Nirgends treffen wir in ihr auf den dichter; dieser hat sich nicht indentifiziert mit dem „wohlbekannten sänger", er steht abseits, getrennt, wie der spieler im marionettentheater hinter seinen figuren. Erst in den letzten vier versen tritt er wieder hervor und verabschiedet sich von dem imaginierten hörer.

The Pied Piper of Hamelin, 1842 (I/408)

Die erzählung ist mit großer überlegung aufgebaut, jede einzelheit ist sorgfältig aufgenommen und zu größtmöglicher wirkung gebracht. Wortmalerei, reimmalerei, rede und widerrede, hervorhebung des auffallenden,

farbigen an den gegenständen, an den anzügen der personen, im auftreten des pfeifers, im gebaren der ratsherren, drastische schilderung des wimmelnden rattenheeres, liebevolle wiedergabe des kinderzuges, kurz, zahllose einzelheiten wirken zusammen um das ereignis unmittelbar allen sinnen des lesers nahe zu bringen. Die Darstellung ist sinnenfroh und unmittelbar, daß ein sechsjähriges kind aufmerksam wie einem märchen lauschen wird. Die einzelheiten sind klar gesehen und ineinander verkettet, daß der aufmerksamkeit nichts entgeht. Nirgends ist ein sprung, der zusammenhang nirgends unterbrochen. Bezeichnend für die anschaulichkeit und die bewußtheit von Brownings kunst ist die art wie er die wirkung des flötenzaubers, einmal bei den ratten, dann bei den kindern im bild einer fatamorgana darstellt. Diese ausmalende, erklärende tendenz ist durchaus antiromantisch; sie ist beseelt von naturalistischer freude an den gegenständen. Die ballade ist eingerahmt von einer fülle anschaulicher, farbiger motive. In der durchführung liegt ein bewußter rationaler zug. Bei der rattenepisode sorgt humorvolle übertreibung und in der kinderepisode das freundlich-märchenhafte für die transponierung des rationalen in die poetische sphäre. Das aitiologische motiv wird dadurch kunstvoll als element in den körper des gedichts einkomponiert. Brownings lebhaftes temperament kommt überall zum vorschein. Was er schreibt und gestaltet sieht und hört er, es geht wirklich vor sich. Die gleiche sinnenstarke veranlagung haben auch seine auftretenden personen. Von den ratsherren heißt es ausdrücklich "and they have noticed", oder: "and the finger they noticed". Es wird nicht nur unbestimmt empfunden; alles wird genau beobachtet. Wo immer möglich wird die handlung durch direkte rede, diskussion weitergeführt. Die wirkung des altertümlichen, grotesken ist merklich gesteigert durch den gegensatz zwischen der symmetrisch aufgebauten komposition und dem balladenhaft fortschreitenden inhalt: dem zug der ratten entspricht der kinderzug, der geretteten ratte das zurückgebliebene Kind, dem schlaraffenland der ratten das schlaraffenland der kinder. Zwischen diesen beiden teilen, den flügeln gleichsam des gedichtbaus liegt als mittelstück der drastische disput zwischen dem zigeunerkönig mit der mystischen pfeife einerseits und den hinterlistigen stadtvätern andererseits. Die komposition ist ein triptychon.

Sorgfältig ist die psychologie des pfeifers geschildert, seine ungewöhnliche härte wird dem leser nicht einfach als tatsache zugemutet; sie wird plausibel gemacht durch die hochfahrenden repliken des nichtsnutzigen bürgermeisters. Diese bringen den rattenfänger aus der fassung; der seltsame, unheimliche fühlt sich herausgefordert, er muß seine macht zeigen. Der schluß des gedichts, der von dem ferneren schicksal der entführten kinder berichtet, dient besonders dazu, den charakter des rattenfängers menschlich nahe zu bringen, den unheimlichen in freundlichem licht zu zeigen. Er ist kein berserker, die kinder werden nicht beschädigt; nur die geizigen bürger von Hameln sollten ihre niedertracht büßen, und wir meinen am ende des gedichts, daß sie ihr unglück wirklich nur selbst verschuldet haben.

Was ist der erste eindruck von diesem frühen gedicht? Browning gliedert, baut, komponiert, er übergeht keine einzelheit, er verwandelt jede

nüance in ein bild, schreitet fort von szene zu szene, überläßt nichts der ergänzung durch den leser. Die psychologische fundierung spielt eine bedeutende rolle; sie ist möglichst durch unmittelbare handlung, nicht durch eingestreute begleitende bemerkungen gegeben. Das register eines reichen wortschatzes, eine sehr effectvolle reimkunst dienen dazu, die situationen distinkt klar und eindrucksvoll bis in die einzelheiten zu gestalten, die gewollte wirkung g a n z zu erreichen, den gehalt r e s t l o s auszuschöpfen. Brownings kunst ist reich an mitteln, weltfreudig in der tendenz, bewußt durchdacht in der durchführung. Objektive schilderung eines ereignisses ist das ziel seiner dichtung. Je mehr er hinter seiner erzählung verschwindet, desto näher kommt er diesem ziel. Im soeben besprochenen gedicht war er noch indirekt als erzähler überall durch seinen humor und an zwei stellen unmittelbar selbst sprechend gegenwärtig. In anderen gedichten wendet er einen kunstgriff an, um nicht mehr selbst zu schildern. Er läßt einen der mitspieler des ereignisses aus der erinnerung erzählen, in andern gedichten einen augenzeugen. Oft wird dies dem leser nicht sofort klar; erst am schluß des gedichtes übersieht er die situation. Erst beim zweiten lesen vermag er den zusammenhang so aufzufassen, wie der dichter ihn erdacht hat. Im gedicht C o u n t G i s m o n d schildert die gräfin einer fictiven zuhörerin mit steigender lebendigkeit, selbst von ihrer erzählung stark ergriffen, den tag ihrer ehrrettung durch den grafen Gismond. Daß sie dies selbst berichtet, schafft stärkste konzentration der schilderung. Das erlebnis ist aus der seele der beleidigten frau gesehen; jede kleinigkeit tendiert dorthin, gewinnt von hier aus besondere bedeutung, besonderes gewicht; alles ist unmittelbar bezogen auf das seelische erlebnis, das sich in ihr, der hauptperson, abgespielt hat. In diesem punkt vereinigt sich alles. Durch die erregte gemütsbewegung der erzählerin entsteht zur schilderung eine leidenschaftlich-lyrische begleitung. Der hörer steht vom anfang bis zum ende im innersten mittelpunkt des dramas. Der abbruch der erzählung ist keine willkür des dichters. Der plötzliche schluß folgt vielmehr aus dem charakter und der stimmung der erzählerin; dies abbrechen stimmt zur situation und das psychologische bild der frau wird dadurch erst vollends abgeschlossen: das leibhaftige eintreten des mannes in das zimmer, wo die beiden frauen sitzen, verscheucht alle erinnerungen, die schreckfantome und die köstlichkeiten. Die wirklichkeit ist stärker als alle einbildung; wie damals an dem verhängnisdrohenden tag, von dem sie eben erzählte.

Count Gismond
1842
(I/385)

Diese erzählung gibt nicht nur plastisch, farbig, dramatisch ein ereignis, sie gibt — das ist gegenüber dem vorigen gedicht das neue — in fortschreitender entfaltung das seelenbild einer frau. Und durch reflektierung in ihr dazu das fein umrissene bild der weiter abstehenden figur des grafen. Die erzählung gibt gleich deutlich vergangenheit und gegenwart. Die strophen sind angefüllt mit künstlerischen und psychologischen einzelheiten. Der leser erkennt erst nach vollständiger lektüre bei rückblickender betrachtung, wie alle teile kunstvoll ineinander gefügt sich tragen und halten. Im einzelnen finden wir die gleichen vorzüge wie im vorigen gedicht; harmonische einteilung, abgewogene komposition, genaue beobachtung der einzelheiten, klare visuelle erfassung der wirklichkeit. Die besonderheit des gedichts, wodurch es sich von dem vorhergehenden unterscheidet, ist die

kunst, mit der die seele eines menschen in seiner eigenen erzählung gegeben ist. Das gedicht ist mehr als objektive erzählung eines ereignisses, es ist dazu psychologische studie.

Das gleiche ist in einem gedicht zu beobachten, dessen thema uns aus Schillers ballade, Der Handschuh, bekannt ist: "The Glove". Reich an farbiger pracht, äußerer und innerer bewegung, durchgeführt mit allen mitteln sprachlicher kunst zeigt es besonders gut die stileigentümlichkeiten des dichters. Der erzähler des gedichts ist Ronsard. Hinter ihm bleibt der dichter versteckt. Wieder erhält die erzählung dadurch eine besondere, eigenartige färbung und was scheinbar abschweifung ist, fügt sich in der perspektive dieses sammelnden punktes zur einheit. Die einführung der person Ronsards ist ein kunstgriff Brownings, um aufs lebendigste alles zu erörtern, was ihm in den sinn kommt. Das gedicht ist nicht allein bewundernswerte malerei des nahen und fernen, glänzende schilderung des exotischen und des heimischen. Es ist dazu subtile, psychologische studie; das außergewöhnliche, scheinbar ungeheuerliche, launenhafte einer entschließung, einer weiblichen entschließung wird auf vernünftige motive zurückgeführt. Browning gibt sozusagen im gleichnis den satz eines modernen englischen kritikers: "a measure of feminine commensence is fatal to pretentious and designing males". (1) Das gedicht ist fern aller romantik, es ist rational; es hat auch nichts von der zierlichen porzellankünstlichkeit des klassizistischen gedichtes Schillers; (der eigene kunstwert dieser dichtung eines anderen stils, einer anderen zeit soll hierdurch nicht verringert werden).

The Glove, 1845 (I/391)

Die charaktere im Browningschen gedicht: Delorge, ein hohler geck von überreizter eitelkeit; die dame, verständig und unbeirrbar; Ronsard, der besonnen kluge, der forschende und verstehende beobachter; König Franz immer in schwung, unbekümmert und unbedacht, sind leibhaftige menschen, der leser vergißt sie nicht mehr. Sie stehen vor ihm in ihren schwächen und ihren vorzügen; nicht nur mit einer effektvollen, allegorisch wirkenden geste, wie im gedicht Schillers. Die tat der dame wird umständlich motiviert, ohne daß dies unkünstlerisch wirkt. Hier zeigt sich besonders der künstlerische zweck der gestalt Ronsards. Er fragt die dame, sie erzählt ihm. Sie gibt ihm die triftigen gründe an, weshalb sie so gehandelt, wie sie es tat. Die schicksale der zwei hauptpersonen werden mit anteil bis zu ende verfolgt; der beobachter Ronsard ist genau und neugierig. Die Dame bekommt einen trefflichen mann; Delorge, die dame, die er wert ist. Diese ausführlichen charakterschilderungen ziehen sich durch die glänzende ausmalung des schauspieles am löwenzwinger. Das gedicht ist durchweht von übermütiger freude, ist voll von farbigem, kraftvoll bewegtem leben, aber immer bleiben die einzelheiten eingeordnet im ganzen. Die ausführliche schilderung des löwen, deren lebenswahrheit nicht zu überbieten ist, ist keineswegs abschweifung, schmückendes beiwerk, zugabe, die eingeklammert werden könnte; vielmehr enthält sie die erklärung, die es dem modernen skeptischen leser verständlich macht, nicht zufällig und unerhört wie bei Schiller, daß Delorge von dem raubtier unbehelligt bleibt: der löwe, geblendet vom tageslicht, übersieht den tollkühnen, kleinen menschen, der sich ihm nähert; seine augen übersehen den einfältigen höfling und erblicken

[1]) I. B. Priestley, I for one, S. 87.

halluzinatorisch eine fatamorgana im sonnendurchfluteten raume, der sich über ihm endlos wie über dem sandmeer der heimatlichen wüste wölbt. Wunderbar richtig hat Browning die eingekerkerte tierseele erkannt und gestaltet. Das bild der fatamorgana ist das gleiche mittel wie im rattenfänger. Dort wird die wirkung des flötentones anschaulich gemacht, hier die erregende wirkung des plötzlichen wechsels aus dem dunkel der höhle in die helligkeit des tageslichts. Das gedicht zeugt für Brownings großartige kraft visueller imagination. Mensch, tier, einzelperson, menschenmasse, alles wird gleich sicher behandelt, ist gleich stark durchströmt von lebendigem leben, hat realität wie nur etwas realität haben kann.

Lebendigkeit, energie werden besonders stark zur geltung kommen, wenn die handlung konzentriert wird in einen möglichst kurzen zeitraum oder wenn verschiedene schichten des geschehens (vergangenheit, gegenwart, zukunft) ineinander geschoben werden. Gute beispiele finden sich allenthalben in Brownings dichtung. Zunächst ein gedicht, das mit dem gedicht Count Gismond insofern verwandt ist als die situation auch in ihm erst klar wird, wenn die letzte zeile verklungen ist. Es unterscheidet sich aber von ihm darin, daß es den vorgang eines kurzen augenblicks wiedergibt. Wie in dem gedicht "The Glove" ist es als dramatische erzählung einem dritten in den mund gelegt, der das blitzartig kurze ereignis von weitem beobachtet hat. Dieser erzähler bleibt aber in dem kurzen gedicht ganz schattenhaft. Nur soviel spüren wir: er ist mitkämpfer des napoleonischen heeres gewesen. Deutlich wird aber im allerstärksten maße der hochdramatische augenblick. Die monumentale gestalt Napoleons, in der spannung verhaltener unruhe, zu ihm heranstürmend, der jugendliche held, der mit der siegesmeldung sein blut zu den füßen des Kaisers verspritzt. Ein gedicht von erstaunlicher plastik und leidenschaft.

Incident of the French Camp, 1842 (I/383)

Eine einzelne szene zwischen zwei menschen, vermittelt das gedicht den eindruck einer ganzen schlacht. Von wenigen worten getragen schließt sich die gewaltige szenerie des kampffeldes um die gruppe; in der ferne die flammenumspielte stadt, das schlachtfeld, dessen pulverwolken die bewegungen der truppenteile anzeigen, dahinfliegende reiter, das krachen der geschütze, ein bild düsterer erhabenheit zerstörender gewalt. Ohne ausgeführt zu sein, wird diese folie vom hörer apperzipiert. Einige worte über zwei schlachtenbilder in der neuen pinakothek zu München werden verdeutlichen, inwiefern Brownings gedicht so ungemein stark in die tiefe geht, evokatorisch weit mehr gibt als seine worte allein aussprechen.

Das eine gemälde, von W. von Kobell (1796—1855), stellt die schlacht bei Wagram dar. Es ist sehr groß im format; es füllt eine galeriewand. Ein hoher himmel wölbt sich über weiter fruchtbarer ebene. Unzählige kleine figuren, reiter, infanteristen, angreifende formationen, kolonnen überziehen das schlachtfeld, herrenlose pferde galoppieren durch die landschaft; der vordergrund ist übersät mit toten und verwundeten, mit gewehren, tornistern, helmen, sätteln, säbeln und anderem kriegsgerät. Der stab mit dem kommandierenden hoch zu roß fehlt nicht. Das bild ist ein episch heiterer bericht, die commemoration eines großen geschichtlichen schauspiels. In einem andern saal hängt ein kleines bild: „Auffahrende Kanone"

von Géricault (1791—1824), dem maler, den Balzac so sehr bewundert hat; es ist klein, es fände in jedem zimmer platz. Aus dunkelm hintergrund rast ein artilleriegespann gegen den betrachter: gebäumte pferde füllen fast den ganzen rahmen aus, düster aufblitzendes messing an den kanonieren, mächtige, sich biegende räder des geschützes. Tiefer zurück von dickem qualm umwogt marschierende gestalten. Es ist die auf kleinstem raum kondensierte darstellung wild-tobenden kampfes. Bewegung, sprengung, explosion, wut, tod, verderben, paroxysmus menschlicher kraft und tierischer anstrengung. Ein bild aus farben und lichtern, fanatisch gewaltsam wie der mordende kampf mann gegen mann. In dieser kleinsten szene aus einer schlacht, haben wir die „Idee des Kampfes", haben wir die ganze schlacht, unmittelbarer, wirklicher als im weitgespannten gemälde des Münchener Meisters.

Wie nah verwandt ein Browning und ein Géricault sind, springt in die augen und damit ist gesagt, worin die außerordentliche wirkung des englischen gedichtes liegt: in der exemplarischen darstellung. In einer szene sind unzählige zugleich mitgegeben.

Porphyria's Lover, 1836 (I/434)

Desgleichen wird ein augenblick festgehalten in dem gedicht Porphyria's Lover. Ich erwähne das gedicht hier und nicht unter den liebesgedichten, weil es viel stärker incident, vorfall ist als wie andere gedichte über die liebe. Das thema ist der mord, nicht die leidenschaft, die zum mord führt. Es zeigt keine auffallenden besonderheiten, hat aber teil an allen guten eigenschaften, die wir bisher erwähnten. Es hat etwas von der schauerromantik und schauerpsychologie bester kabarettdichtung; seine seele ist der augenblick. Es erzählt die drastische, die in ihrer sinnlosigkeit ergreifende tat, durch die ein liebender die ewige und ewig unerreichbare forderung an den augenblick, an seinen augenblick wahrmachen will, die forderung „verweile doch ...."

The last Duchess 1842 (I/384)

Ähnlich wie im Count Gismond werden in dem gedicht The Last Duchess in einer ganz kurzen erzählung aus dem munde des hauptspielers des um wenige jahre zurückliegenden dramas die hauptpunkte dieses dramas gegeben. In denselben worten erhalten wir eine genaue psychologische charakterzeichnung der beteiligten personen und die sämtlichen gründe des dramas. Das leben und der untergang einer frau stehen vor unsern augen zusammengedrängt wie die flucht unzähliger ereignisse in den wenigen sekunden eines traums. Das bild ihres wesens, das mißlingen ihres lebens in abgekürzten strichen und dadurch doppelt klar und doppelt lebhaft. Ebenso deutlich die verzerrte gestalt ihres despotischen mannes. (Besonders bezeichnend sind für seinen charakter die verse 36 folgende.) Eine enge rahmenszenerie bannt die aufmerksamkeit des lesers, er lauscht atemlos mit dem zuhörenden gesandten auf die worte des herzogs, erkennt sein minenspiel und in ihm seinen unmenschlichen charakter. Drei realitäten ordnen sich hintereinander; gegenwart: die beiden männer in der galerie vor dem bild der unglücklichen frau; die zukunft: das geschäft der künftigen heirat; die vergangenheit: episoden aus dem leben der toten herzogin. Wer möchte behaupten, dies gedicht sei nur in Italien möglich und nicht ebenso gut in Spanien oder der Türkei? Auch in diesem gedicht bedeutet der plötzliche schluß nicht eine willkür, sondern vervollständigt das charakterbild des eigenwilligen, egoistischen herzogs. Je reicher im inhalt, je knapper

in der form, desto stärker die innere spannung, desto heftiger die vitalität; hierin liegt die wirkung der karikatur und cum grano salis darf man von karrikaturenhaften kontrasten in dem gedichte sprechen (ganz besonders am schluß).

Italien oder renaissance ist in diesem gedicht nicht geschildert, wohl aber menschliche leidenschaft, vernichtung; die begegnung sich zerstörender kräfte, wie sie immer und überall möglich ist. Brownings schöpferintuition ist hier außerordentlich.

Die deutung, die Dr. Berdoe in der Cyklopaedia seite 288 der symbolischen neptungruppe gibt, ist kaum richtig. Das kunstwerk, auf das der herzog hinweist, ist nicht hingesetzt als dunkle metapher, symbol seiner „tierbändiger-natur": es ist eher so: die nonchalance, mit der dieser herzog das eine gesprächsthema aufgibt und abrupt auf etwas anderes abspringt, die frivolität, wie er von schicksalhaften erlebnissen und ernsten zukunftsfragen übergeht zu reizvollen aestheten- und sammlerinteressen zeigen seine willkür und brutalität in grellem, gewollt übersteigertem licht. Man gehe bei Browning von den sinnen aus, nicht vom gedanken, dann wird alles von selber „sinnvoll". Eine variation des themas der unterjochung des weiblichen willens, aber mit untragischem ausgang und grotesk durchgeführt, liegt vor in dem gedicht, The Flight of the Duchess, das mannigfaltiger, bunter, bis zur übertriebenheit gesteigert, alle dichterischen qualitäten Brownings enthält: virtuose charakterisierung, ausgesuchte wortkunst, übergroteske komik, magisch starke erfindung. Auch hier gehen alle strahlen durch ein sammelndes glas. Ein erzähler, ein jäger berichtet. Aus seiner beschränkten perspektive, derben anschauung ist alles gesehen. Sein geist, sein sinn, sein herz sind dem leser am schlusse ebenso bekannt und lieb wie das romantische abenteuer, das er erzählt. Über welche sprachmittel, welchen wortschatz Browning verfügt, zeigt dies gedicht besonders. Das studium der ausgefallenen worte, der höchst barocken bilder belohnt jeden, der sich mit dem grotesken element in Brownings kunst vertraut machen will.

The Flight of the Duchess 1845 (I/412)

Nach dem bisher gesagten ist wenig neues durch analyse zweier verwandter gedichte hinzuzufügen. Die komposition beider ist einfach. Sie sind beide in der ichform gedichtet. The Confessional ist von einer lyrischen pathetik, wie sie in Brownings werk nicht oft zu finden ist. The Laboratory ist ein sehr effektvolles gedicht. Indessen wollen die gefühle, will die leidenschaft unter den kostümen nicht ganz lebendig, nicht ganz überzeugend wirken; vielleicht gerade weil die eifersucht so wenig verhalten ist und sich einem dritten gegenüber in worten und gesten rückhaltlos austobt und weil der rahmen zum thema beinahe thema wird. Es mutet unwahrscheinlich an, daß die eifersüchtige frau in diesen augenblicken die alchemistenküche mit so viel genauigkeit gesehen hat. Ihr gebahren bleibt eine geste.

The Confessional 1845 (I/256)

The Laboratory, 1844 (I/255)

Allgemeinere themen behandelt Browning so konkret wie möglich: So das thema des politischen flüchtlings. Ein tagebuchblatt eines politischen verbannten Italian in England gibt die erinnerung an seine flucht, die episode, die er — ein Carbonari — auf der flucht vor österreichischer polizei in der Lombardei erlebt hat. Das gedicht ist ebenfalls in der ichform. Es ist ein-

The Italian in England 1845 (I/394)

fach, beschreibend und endigt in einer träumerei des verbannten über seine rückkehr in die heimat. Es ist lebhaft, farbig, bewegt. Durch die erwähnung anderer personen, brüder, freunde, die mehr oder weniger lose mit der episode in verbindung stehen, die anders als er, der freund des vaterlandes, ihre dienste an Österreich verkauften, durch die schilderung des landvolkes, durch die fantasiebilder am schluß des gedichts wird eine bemerkenswerte tiefe und gruppierung geschaffen. Fern von seiner heimat, blieb der verbannte verwurzelt in ihr, mit ihr leidend, für sie denkend, nur sie liebend. Sein einzelschicksal wird zum signal einer epoche, er selbst zum typus des verbannten patrioten.

Noch stärker typisiert ist das schicksal eines einzelnen in dem gedicht The Patriot. Die unwiderruflichkeit, die unentrinnbarkeit des todes verleiht jedem, der ihm verfällt, auch dem verbrecher etwas „außermenschliches", übermenschliches. Das gedicht behandelt ebenfalls ein politisches schicksal, das des führers, der von seinem stern verlassen, opfer des volkes wird. Welches volkes? Welcher zeit? Es wird in keiner weise angedeutet. Das gedicht ist wie das vorige als selbstgespräch gedichtet. Die verlassenheit und die männliche tapferkeit des verurteilten auf seinem letzten gang durch die menschenleeren straßen ist ergreifend wiedergegeben. Der kontrast zwischen dem bild der stadt am tage seines einzuges und dem bild, das sich am tage seiner hinrichtung bietet, ist sehr wirkungsvoll. Noch mehr als der Carbonari ist dieser mann sinnbild, sinnbild der märtyrer, des „platzes". The Patriot 1855 (I/383)

Ein kunstwerk wird umso wertvoller, je weniger wir an das historische einzelfaktum, das ihm zugrunde liegt, zu denken brauchen, um es zu verstehen. Das singuläre faktum muß möglichst im dichterischen gehalt aufgegangen sein, dann erwirbt das gedicht zeitlose gültigkeit im reich der kunst. Vielleicht liegt dem gedicht The Patriot ein bestimmtes ereignis zugrunde, vielleicht ebenso dem andern: The Italian in England.

Bestimmt kann das von dem gedicht "The Lost Leader" gesagt werden. Sein wert besteht aber gerade darin, daß wir an den bestimmten fall im politischen leben Englands, der es veranlaßt hat, nicht zu denken brauchen, um es als kunstwerk zu genießen. Das allgemein-menschliche, das ideell gültige im einzelfall bildet den lebenspendenden kern, aus dem kunst entsteht. Der einzelfall für sich ohne bezug über seine grenzen hinaus, bleibt fait divers. Allgemeinheiten wieder, ohne verbindung mit dem konkreten leben sind schemen und zergehen vor der wirklichkeit. Bleibend, weiterwirkend, zeugend sind nur die gebilde, denen lebendigste individualität eignet und die zugleich durchströmt sind von den kräften, von denen wir wissen, daß sie dieselben sind wie die des universums, wie die aller kreatur. Ein symbol der aller kreatur innewohnenden tendenz zum ewigen, zum allgemeinen, der teilhaftigkeit auch des geringsten am höchsten licht ist das seltsame, kunstvolle gedicht A. Grammarian's Funeral. The Lost Leader 1845 (I/249)

Aber Browning war nicht einseitig, nur gesucht, nur kompliziert. Den zarten, verschwebenden stimmungen einfacher religiosität war er ebenso zugänglich, wie den schwierigen, verwirrten bewegungen problematischer

naturen. Für beides fand er die form. In der „legende" ist Brownings sprache einfach, der rhythmus (beabsichtigt) eintönig. Epenhaft gradlinig verläuft die erzählung. Sein stil erinnert dann an primitive malerei: dort liegen ebenfalls die stillen, stilisierten figuren ohne raum zu schaffen in der fläche; figuren, die mehr bedeutung haben als wirklichkeit. T h e B o y a n d t h e A n g e l ist einfach; dekorativ, wie ein ranker zweig in einer vase, primitiv wie die kunst der frühen maler. Primitive kunst ist dekorativ und diese legende ist mit absicht in primitivem stil gearbeitet. (1) Meist gibt aber Browning, um weiter im bilde zu sprechen, nicht einen einzelnen zweig in einer vase, sondern den ganzen baum mit seinem erdreich, ja mit dem wald, dem himmel, der ganzen landschaft und dem klima seines standortes. Aber alles so, daß von der umgebung nur so viel in das gesichtsfeld des betrachters eintritt, als notwendig ist, damit die haupterscheinung in ihrer plastik und lebendigkeit gewahrt wird. Die umgebung wird abgestuft in ihren valeurs und, entsprechend der entfernung vom zentralpunkt wird sie mehr oder weniger apperzipiert. Deutlich spricht sich hierin die v i s u e l l e auffassung Brownings aus. Aus seiner visuellen veranlagung heraus hat er wohl gesagt, daß Italien seine universität geworden sei. Aus ihr heraus verlegte er sich in Florenz mit leidenschaft aufs modellieren. Für diese untersuchung wäre es aber methodisch verkehrt gewesen, von privatäußerungen Brownings oder sonstigen biographischen angaben auszugehen und nun zu argumentieren: sie zeigen uns den weg, wie die gedichte Brownings zu verstehen sind. Nein, die gedichte selbst müssen sich erschließen oder bescheidener gesagt, wir müssen uns ihnen erschließen, geduldig, aufmerksam, ohne voreingenommenheit. Allemal sieht ein großer künstler mehr als die laien bisher gesehen haben. Der große künstler ist ein entdecker und wo ein künstlerisches genie über die welt ging, sah sie für uns nachher anders aus: war sie reicher, zarter, voller, bunter, bewegter, „wirklicher", mehr wirklich als vorher. Soviel große künstler, soviel neue entdeckte erdteile in der menschlichen erfahrungswelt, der äußeren und der inneren und damit zugleich neue stile. Stil ist nicht das erzeugnis einer mysteriösen volkskraft oder der drei bedingungen der zeit, des ortes und der rasse. Das primär schöpferische ist der genius. Er schafft den stil; Browning gehört zu den genialen entdeckern. Der reichtum seiner werke ist auch heute noch nicht ausgeschöpft. Die zweifelnden und zweifelhaften beurteilungen, die er noch heute erfährt, beweisen es am besten. Wer seine gedichte ganz ausschöpft, wird kaum je finden, daß inhalt und form in ihnen auseinanderfallen. Doch muß der leser sich die mühe machen, den g a n z e n gehalt der gedichte bis ins letzte zu ermitteln. Er darf nicht eigenmächtig das thema zu eng sehen und dann klagen: welch bombast um eine kleinigkeit. Browning gibt meist bedeutend mehr als das erste anlesen verrät. Schon wiederholt war gelegenheit, darauf aufmerksam zu machen, daß in den von dritten erzählten gedichten es neben der geschichte ebenso sehr auf die charakterisierung des erzählers der geschichte ankommt, ja oft auch des zu erratenden stummen hörers. Das licht dieser seelen bricht sich an der erzählung. Die schilderung ist umspielt von dem individuellen spektrum dessen, der sie erzählt. Ich erinnere an die figur des herzogs in M y

The Boy and the Angel 1844 (I/386)

1) Es ist das einzige unter den gedichten vor 1868, das an die art Tennysons erinnern könnte.

Last Duchess, an Ronsard in The Glove, an den förster in The Flight of the Duchess.

Die übersicht über diese erste gedichtgruppe sollte zeigen, mit welcher vollendung Browning ereignisse, gestalten, dinge im kurzen gedicht oft in gedrängtester form gestaltet und wie seine vorliebe für handlungsreiche themen, seine neigung zur versteckten psychologischen motivierung des verlaufs der handlung in dieser kunstform sich auswirkt. Die kritik hat sich gewöhnt, diese seine form mit einem eigenen namen zu belegen. Sie spricht vom dramatischen monolog. Den dramatischen und gegenständlichen wesenszug seiner kunst sollten die vorstehenden seiten im einzelnen aufzeigen und zugleich fühlbar machen, wie die verwickelte komposition seiner dichtungen jedesmal die einzig richtige form zum jeweiligen komplizierten inhalt ist. Es besteht zwischen inhalt und form kein mißverhältnis, beide sind sich adaequat; damit entsprechen die dichtungen der höchsten anforderung, die an ein kunstwerk gestellt wird.

Browning — das ergab sich weiterhin — ist geladen mit lebenskraft. Er sieht die welt als den feindlichen oder freundlichen austausch von kräften, einen austausch, der aber immer bis zum abgeschlossenen resultat führt. Ungelöste situationen bleiben nicht zurück. Browning ist sachlich, hart: ein werkmeister: rücksichtslos, wie alle meister. Auch darin ein meister, daß er sich seiner grenzen bewußt ist und sich innerhalb ihrer bescheidet.

Landschaft

Die gedichte, die hier zusammengefaßt werden, enthalten die landschaftlichen motive nicht für sich allein; die landschaftliche szenerie ist immer verbunden mit einem geschehnis. Aber in vielen fällen ist der landschaft ein so umfangreicher teil des gedichtes eingeräumt oder es ist solcher nachdruck auf sie gelegt, daß sie als selbständiges gebilde sich abhebt, daß sie zum hauptinhalt des gedichtes wird.

In den bildern eines Poussin, Lorrain und anderer meister der heroischen (1) und idyllischen landschaft trennen wir gerne das naturbild von der staffage, dem literarischen accessorium, mit dem diese meister ihre landschaftskompositionen gleichsam gerechtfertigt und entschuldigt haben.

Es ist nützlich auch in entsprechenden gedichten Brownings einmal vom gedanklichen, gefühlsmäßigen anteil, von der szene, die sich in dem landschaftlichen rahmen abspielt, abzusehen. Was bleibt, ist dann die natur wie Browning sie gesehen.

Die vorhergehenden seiten erläuterten wie Browning handlung darstellt. Sehen wir, wie er das ruhende formt.

In dem gedicht "Meeting at Night" ist in der ersten strophe die fülle der gesichte so überwältigend, daß die sinneseindrücke in hauptworten aneinandergereiht werden ohne zusammenfassendes verbum. Einen wirklichen satz mit verb finden wir erst in dem temporalen nebensatz der zwei schlußverse der strophe. Der hauptsatz, bestehend aus den vier ersten versen, ist ohne verb! In der strophe 2 wird die folge der bilder fortgesetzt; eins löst das andere ab bis zur schlußexklamation des letzten verses. Mehr

Meeting at Night 1845 (I/259)

1) richtiger wäre es, von "pathetischer" landschaft zu sprechen.

unmittelbarkeit, intensiveres schauen, stärkere anteilnahme an der natur als solcher, nicht als vehikel unserer stimmungen, ist kaum zu fordern. Die verse bieten auch nicht eine kollektion zusammenhangloser impressionen. Die einzelnen facta schließen sich sofort beim hören zusammen zu dem imposanten bild des nächtlichen meeresstrandes, des weges durch die äcker zum einsamen hof, an das dunkle fenster.

Parting at Morning 1845 (I/259)

Auch in der strophe Parting at Morning übertrifft das naturbild des sonnenaufgangs bei weitem die psychologische bemerkung der letzten zeile: die darin ausgesprochene erfahrung ist richtig beobachtet, aber vielleicht überflüssig.

Home Thoughts, from the Sea, 1845 (I/273)

Der nachdruck liegt nicht auf dem gedanklichen. Deshalb wirkt eine stark prononcierte gedankliche äußerung wie selbst die hoher patriotischer gesinnung im angesicht des kosmischen bildes im gedicht "'Home thoughts from the sea" sentimental. Zu preisen ist das bild des sonnenuntergangs, der in das dunkel versinkenden küsten. Bei dem rhetorisch vollendeten letzten vers:

While Jove's planet rises yonder
Silent over Africa

tönt leise Goethes einzigartiger vers herüber: „wie traurig steigt..."

Home Thoughts, from Abroad 1845 (I/272)

Die eben besprochenen gedichte zeigen große, heroische landschaft: sonnenuntergang, mondnächte, weite horizonte: kosmische landschaft, wenn der ausdruck verstattet ist. Anderes ist ihm nicht fremd: das bild englischen frühlings gemalt auf kleinste entfernung. (1) Der dichter geht den zarten konturen nach, er sieht das kleine und liebliche, sucht es auf. Seine blicke gleiten entlang den ranken ästen eines blühenden baumes; sehen den singenden vogel auf schwankendem blütenzweig. Sein feiner vers, sein leichtes wort entwerfen ein bild, naturwahr und lyrisch wie die farben- und wortdichtungen ostasiatischer kunst. Die verse gedanklichen inhalts (heimweh im ersten und letzten vers) sind einfassende arabesken. Sie steigern die wirkung des frühlingsbildes in nichts, ebensowenig wie die patriotische begeisterung das vorhin besprochene gedicht. Das gedicht wirkt nicht durch heimwehstimmung, sondern durch bezaubernde frische und reine beobachtung frühen frühlings. Es lebt durch sich selbst, nicht durch symbolische bedeutung.

Two in the Campagna 1855 (I/287)

Malerei der großen linie vereint mit der wiedergabe kleinster einzelheiten findet man besonders in den strophen 3, 4 und 5 des gedichts "Two in the Campagna." Die naturschönheit der Campagna, immer umschwebt von elegischer erinnerung, ist wohl an keiner anderen stelle der literatur mit wenigen worten so vollkommen erfaßt worden. Brownings verse stehen für immer neben Georges gedicht im „Teppich des Lebens": Flur vor Rom, und neben Stendals Prosaschilderungen in seinen „Promenades dans Rome".

Das gedicht wird uns noch einmal in anderem zusammenhang beschäftigen.

De Gustibus 1855 (I/272)

Eine art doppelgedicht haben wir an "De gustibus". Hier werden kontrastierend zwei voneinander unabhängige naturschilderungen neben-

1) Vergl. hierzu Georges gedicht über den Frühling im VII. Ring.

einander gestellt. Zuerst das lyrische stimmungsbild einer sommernacht mit liebespaar; rasch, nachlässig hingeworfen, mehr erhaschte momentaufnahme als ausgeführtes landschaftsbild.

By a cornfield-side a flutter with poppies
Hark those two in the hazel copice.

Der reim scheint hier der vater des bildes gewesen zu sein; dazu ein zweifelhafter reim. Die beiden verse geben aber lebendig szenerie und situation.

Machtvoller ist der zweite teil des gedichtes. Die herben linien einer italienischen berglandschaft, der rostrote cypressenstamm vor dem schimmernden meer; die rissigen fleckigen wände eines zerfallenden hauses, über die steinfliesen kollernde und auf ihnen zerspringende vollreife melonen, die silhouetten der patriotisch erregten gestalten — großes und kleines, erhabenes und alltägliches fügt sich zusammen um den süden und sein sprühendes leben zu schildern. Wir lesen den emphatischen ausruf:

Open my heart and you will see
Graved inside of it Italy.

Der dichter bewegt sich nie in abstraktionen, bildungsreminiszenzen, klassischen vollkommenheiten, um Italien zu schildern, das land seines großen erlebens, die heimat seines künstlerischen träumens. Er bringt, was er sieht; und was er sieht, nennt er beim namen. Liebevolle, alles aufnehmende schilderung vereint die einzelheiten zu bildern des wirklichen landes, des wirklichen lebens, so wie sie immer waren und immer wieder zu finden sind in "The Land of Lands".

The Englishman in Italy 1845 (I/396)

Am deutlichsten wird dies in dem umfangreichen gedicht "The Englishman in Italy". Unter verzicht auf jede gefühlsmäßige, philosophische und ethische färbung gibt es nicht mehr und nicht weniger als eine prächtige, von lebendigkeit strotzende schilderung italienischen landlebens.

Der dichter beschreibt und erzählt; sein hörer ist eine kleine, schemenhafte Fortù, sie näher sich vorzustellen bleibt dem individuellen geschmack des lesers überlassen. Etwa die hälfte des gedichts gibt die schilderung gewitterdrohender herbsttage und das toben des heißen Sirocco. Darauf folgt die erzählung eines bergrittes, der auf schmalem saumweg, den dichter zu umfassenden ausblicken der länder und meere getragen hat. Dann kehrt die erzählung zur gegenwart zurück, zum leben im kleinen ort, der vorbereitungen zur bevorstehenden dankprozession trifft. Mit einer launigen schlußwendung über den zweifelhaften wert politischen parteigezänks in England schließt das gedicht. Wer dächte nicht bei dem traubenzertrampelnden winzer und den körbeschleppenden mägden an das fresko des B. Gozzoli auf dem Camposanto zu Pisa, genannt die trunkenheit Noas? In B. Gozzoli befreit sich die frühe malerei Italiens von der sacralen gebundenheit und wendet sich weltlichen themen zu. Die fläche des frescos ist beherrscht vom treiben der weinlese. Realismus, kein zweifel. Aber dampfen wirklich spritzende trauben, raucht die kelter? Spürt man die mühen der herbstlichen arbeit? Schwerlich. Gut gestellte gruppen erfreuen den betrachter, edle patriarchen mit ihren damen, schlanke engelschöne mädchen, die auf beschwingtem fuß in wallenden gewändern hereinrauschen, als kämen sie aus

den bezirken himmlischer gärten. Die glieder sind edel, die stellungen gewählt; nichts unterbricht den anmutigen fluß der linien; kein grober fleck entziert das heitre bild. Abglanz elysischen arkadiens ist über diesem fresko ausgebreitet. Zierlichkeit des mittelalters verklingt im ersten aufrauschen des cinquecento. Schon form an sich, aber noch gebunden an mannigfaltige attribute weltlichen getriebes. B. Gozzoli sieht die schönheit der irdischen welt, er ist aber beseligt vom gleichklang fließender linien, dem gleichgewicht von gruppen, dem adel äußerer schönheit; diese sieht er förmlich in seine objekte hinein, ihre gesetze breitet er über die welt der erscheinungen wie ein netz symmetrischer linien und kurven, und nur was sich ihm einfügt, steht auf der fläche seines bildes.

Kein größerer gegensatz hierzu als die dichtung, als das sehen Robert Brownings. Linie, absolute schönheit sind begriffe, die nicht gelten. Wir schmecken, riechen, tasten, wir greifen alles, was wir sehen. Gegenüber dem linearen komponieren Gozzolis arbeitet Browning eher pastos-malerisch. Browning versucht alles zu geben, was sein gesichtsfeld kreuzt und er gibt jedes ding mit dem, was am meisten in die augen springt. Er kann aber nicht alles zugleich geben und so gibt er gleichsam nur die spitzen der dinge, die wachstumsspitzen. Aus ihnen vermag in der einbildungskraft der leser sich die übrige masse der wirklichkeit leicht zu entfalten. Die feigen auf den schilfrosten, die klappernden ringe an den vogelnetzen, die vom baum prasselnden oliven, der wirbel brechender zweige, das gewühl der frutta di mare, das amulett am halse des fischers, das spritzen in der bütte, die atemlosigkeit des tretenden kelterers — unzählige scharf gesehene einzelheiten, schließen sich wieder zum bild, zum bild des herbstes im italienischen landgarten. Der leser sieht natur mit allen sinnen und einem mehr, dem der phantasie. Die faszinierung, die der dichter ausübt, ist erstaunlich; es gelingt ihm die aufmerksamkeit des lesers lange zeit mit tausend gegenständen zu beschäftigen, ohne ihn zu ermüden, ähnlich wie in dem gedicht "The Flight of the Duchess". Aber noch mehr: das treiben des südlichen lebens wird in seiner übersprudelnden geschäftigkeit und naturhaftigkeit zum abbild, zum sinnbild der ewig strömenden fülle fruchtbringender natur.

Den leser von diesen bunten bildern hinaufzuführen in die stillere bergwelt, wo sein blick über zwei meere schweift und sein geist ausruht in den melodischen linien italienischer landschaft, in der erinnerung lebengesättigter hellenischer märchen, steigert die wirkung. Es ist nicht eine steigerung durch billigen kontrast; sondern dadurch, daß die harmonie erklingt zwischen den uralten märchen, der altersgrauen landschaft und der nicht minder altertümlichen arbeit der weinlese auf dem piano di Sorrento.

So hätte denn Browning, das entnehmen wir aus dem vergleich mit dem italienischen fresko, nichts gemein mit dem, was wir gemeinhin lateinischen kunststil nennen? und doch sagte er von Italien, es sei seine universität. Ist im innigen zusammenleben mit lateinischer kunst sein werk von dieser nicht beeinflußt worden? Die frage ist negativ zu beantworten. Professor Dowden nennt Browning einen gotischen künstler. Diese bezeichnung wäre heute irreführend. Der begriff ist für uns mit so reichem und schilderndem inhalt gefüllt, daß wir erst lange definieren müßten, in welchem umfang und

mit welchen einschränkungen er auf Browning anwendbar wird. Es ist möglich, den dichter auf andere weise in den richtigen zusammenhang zu bringen. Man erinnere sich der hauptrichtung der malerei des 19. jahrhunderts, ihr ist er verwandt. Die englische schule der Prärafaeliten scheidet aus bei diesem vergleich, der nach geistesverwandtem sucht. Schmelzende und stark allegorische gestalten eines Rossetti, Burne-Jones, selbst wo sie von Brownings versen ins leben gerufen wurden, sind von anderem stoff, anderer art. Auch mit der linie Böcklin, Feuerbach, Marées, Klinger ist Browning nicht in verbindung zu bringen. Aber es genügt die namen Delacroix, Courbé, Corot, Monet, Manet, Leibel, Menzel, Doré, Goya auszusprechen, um sofort die geistesverwandtschaft zwischen diesen und dem englischen dichter zu spüren. Die leidenschaftlichkeit eines Delacroix und Courbet, der farben- und lichtzauber eines Monet und Corot, die gegenständliche wahrheitsliebe eines Manet, Leibel, Menzel, die phantastik eines Doré und Goya, die stimmungsgefüllte und doch wirklichkeits-wahre landschaftslyrik eines Daubigny, sie bringen töne aus einer welt, in der auch Browning bürger ist. Es mag merkwürdig erscheinen, daß hier, um die kunst eines dichters zu erläutern, maler anstatt dichter herangezogen werden. Über Brownings stellung innerhalb der literarischen strömungen des 19. jahrhunderts soll gesprochen werden, aber erst, wenn die hauptzüge seines wesens, soweit sie in dieser arbeit verfolgt werden, in ihrer gesamtheit dargelegt sind. Die abschweifung auf das gebiet der bildenden künste soll nur ein hilfsmittel sein, um den leser mit wenigen strichen zu orientieren, an welchem platz Browning einzureihen ist. Es sollen aber jetzt nicht die vielen Ismen gegeneinander abgewogen werden, der Impressionismus, Realismus, Naturalismus, Expressionismus, Illusionismus, um zu entscheiden, welcher Ismus unter Brownings namen gehört. Indessen ganz auf formulierung kann nicht verzichtet werden. Der „schlagsatz" sei dieser: B r o w n i n g s c h a f f t g e i s t d u r c h l e b e n d i g e n s t o f f. Die folgenden sätze mögen helfen. Browning ist realist, aber dazu kommt aus seinem persönlichen naturell ein solcher strom von liebe, froher zuversicht, eigenwille, ein sicheres wissen über die unwägbaren kräfte der seele und der welt. Die dinge, die er schildert, die erlebnisse, die er erzählt, die seelenbewegungen, die er heraufzurufen weiß, machen eine w e l t aus, eine welt beherrscht von eigenen gesetzen, getrieben nach eigenen zielen, getragen von den spannungen s e i n e s inneren und zusammengehalten von den sphären s e i n e r persönlichkeit. Browning ist nicht genügsamer schilderer eines ausschnittes unserer bürgerlichen welt, ihres treibens; er ist gestalter, schöpfer einer ganzen, eigenen, eigenwilligen, selbstherrlichen welt; in ihr bildet und schafft seine phantasie souverän. Dieser ihrer u r s p r ü n g l i c h k e i t verdanken seine gestalten und seine dinge lebensfülle, überzeugende wahrheit und geschlossenheit. Im alter mag eine quelle dichterischer kraft, wie die seine, die aus dem eigenen innern aufspringt, sparsamer fließen, aber auch dann noch bleibt sie trägerin köstlicher salze, wie ihr strom sie schon am tag des ersten ausbruchs geführt hat; und daß hier eine quelle fließt, die zu den stärksten und heilkräftigsten gehört, darüber sind wohl alle einig, auch die, denen der geschmack des wassers zuweilen herbe und manchmal unbegreiflich dünkt. Mag die untersuchung

weiter an den einzelnen dichtungen sinn und wesen Browning'scher kunst darstellen.

Up at a Villa-down in the City 1855 (I/264)

Das gedicht "The Englishman in Italy" erzählt vom italienischen garten. Das gedicht "Up at a villa.." erzählt von der stadt. Es trägt launige einkleidung in die betrachtungen eines landbewohners, der sich auf dem land in der verbannung wähnt und nach dem stadtleben giepert. Wieder können wir an die kompositionshilfe des einheitlich sammelnden gesichtspunktes erinnern. Vorhin war es der erzähler oder Fortù, wohin alle linien zusammenliefen. Hier ist es der ungeduldige Italiener: seine psyche ist nicht „gegenstand". Gewiß ist sie auch da, aber hauptsächlich ist sie das mittel, um die hundert szenen von der Piazza, der straße, dem fenster, dem laden zusammenzubringen. Es geht nicht um die frage, landleben oder stadtleben; das wäre spiegelfechterei. Der unwillen des über sein rustikales dasein mißgelaunten mannes ist nur humorvoller anlaß, um die vielen bilder aufzuzählen, die der dichter gesehen hat: die sonnigen hauswände mit grünen fensterläden, das treiben der leute, ihr laufen, winken, die große prozession durch die straßen ... dann die ärmliche vegetation auf den ausgebrannten hügeln, die hohe zypresse, wahrzeichen der landhäuser neben denen sie steht, die berge umwölkt vom graublau der olivenbäume. Das gedicht ist nach haltung und absicht durchaus verwandt mit dem "Englishman in Italy".

Es kann immer nur angedeutet werden, worin das wesen von Brownings kunst am auffälligsten zutage tritt. Die aufzählung aller punkte würde die inhaltsangabe der gedichte bedeuten; dies soll nicht und darf nicht unternommen werden. Es muß dem leser überlassen bleiben, selbst an den dichtungen zu prüfen, ob die hier gegebene deutung den lebendigen kern von Brownings kunst trifft.

By the Fire-side 1855 (I/281)
Love among the Ruins 1855 (I/261)
A Serenade at the Villa 1855 (/288)

Browning schuf seine landschaften nicht als kopierender, oder impressionistischer maler, er begnügte sich auch nicht mit einer allgemeinen stimmung, vielmehr bringt er vor den leser die hauptteile einer landschaftlichen szenerie, die konstitutiven elemente gleichsam, aus denen die phantasie des lesers sich eine festgefügte, organisch-richtige landschaft aufbauen kann; und diese kann im typischen gar nicht erheblich von dem abweichen, was Browning selbst vor augen hatte. Seine schilderungen sind zwingend. Die darstellung der bergschlucht in dem gedicht "By the Fire-side" wird jeden, der die berge der halbinsel kennt, durch ihre naturwahrheit und typische gestalt verblüffen. Die szenerie des gedichts ist nicht von der elegisch-lyrischen stimmung des übrigen gedichtinhaltes affiziert. Die landschaft ist nicht träger einer stimmung wie in dem übernächsten gedicht. Sie ist objektiv für sich gegebene szenerie; umgebung der zwiesprache, von der das gedicht weiter berichtet.

Viele wertvolle landschaftsmotive liegen vor in dem melodischen gedicht: "Love among the Ruins"; kleinmalerei ganz feiner ausführung besonders in strophe 1. Das gedicht ist noch in andrer hinsicht bemerkenswert. Wir sahen bei früher besprochenen gedichten, welche sorgfalt Browning auf die komposition verwendet (prinzip der einheitlichkeit, organische verbindung verschiedener themen); für die durchführung mehrerer themen neben-

einander ist dies gedicht ein besonderes beispiel. Drei themen durchlaufen zugleich das gedicht, kunstvoll verschlungen und sich ablösend, wie die melodien eines dreistimmigen musikstückes: stimmung der gegenwärtigen landschaft; erinnerungsbilder, die der vergangenheit entsteigen; liebessehnen, des sich erwartenden und begegnenden paares. Welche von den dreien die hauptmelodie ist? vielleicht keine. Sie sind alle gleich stark. Kunstvoll vereinigt zusammengehalten im klangvollen gleiten der verse tragen sie die lyrische stimmung; es ist das werk einer höchst bewußten und kunstwissenden seele später jahrhunderte, einer seele, die aber trotz allem wissen jedem historisierenden skeptizismus eine beinah rauh anmutende robustheit entgegensetzt. Es gibt wenige dichtungen Brownings, vielleicht nur noch das gedicht "In a Gondola", die sanft und schmelzend musikalisch sind wie diese strophen. Nicht umsonst haben gerade sie den griffel eines prärafaeliten zu einem allegorischen blatt begeistert; dessen hohen gefühlswert wird niemand bestreiten, aber den inhalt der dichtung erschöpft es kaum; so, wie etwa ein Doré in seinen blättern zum Don Quixote oder zu Dantes höllenszenen worte des dichters in bilder umwandelt. Die komposition dieses gedichts ist musikalisch, nicht plastisch oder architektonisch wie z. B. die des "Pied Piper".

Ähnlich ist die komposition im gedicht "A Serenade at the Villa". Es gibt, projeziert in ein erinnerungsblatt, tagebuchblatt, die schwermütige liebesklage eines unglücklichen, der kaum auf erhörung zu hoffen wagt. Seiner bedrückten stimmung entspricht die drückende schwüle im nächtlichen garten, aus dessen dunkel die cantilene zu den starren läden des hauses der angebeteten dame hinaufklingt. Die gewitterstimmung, die verzweiflung der davon gequälten natur ist in schweren, dunkeln farben gemalt. Die stimmung des menschen und die stimmung der natur wechseln miteinander ab. Bezeichnend für die unmittelbarkeit und zugleich rücksichtslose kürze Browning'scher darstellung ist die art, wie der liebhaber über die aufnahme nachdenkt, die sein lied finden könnte: er diskutiert im geist mit seiner dame, er legt ihr antworten in direkter rede in den mund; die antwort, die sie geben sollte und die, die sie vielleicht zu seinem unglück gegeben hat, als sie sein lied vernahm.

Es wäre möglich hier auch über das gedicht: "In a Gondola" zu sprechen. Es ist aber noch mehr liebesgedicht und die landschaft in ihm noch mehr als in dem eben besprochenen eingegangen in die seelenstimmung der liebenden. Es wird im zusammenhang mit den übrigen liebesgedichten behandelt werden.

Wegen ihrer nach streng musikalischen formen gearbeiteten komposition möchte ich hier von zwei gedichten sprechen, die nichts landschaftliches enthalten. Die grausige schilderung einer verbrennung einzukleiden in ein religiöses offizium schafft eine außerordentliche spannung zwischen form und inhalt und erzeugt wirkung ins unheimliche. Beinahe sadistische erregungen, eingspannt in christlichen ritus, haben deutliche groteskheit, die die größte sicherheit erfordert, damit der ton bei solcher aufgabe nicht verzerrt, geschmacklos, lächerlich wird. Der dichter war sich seiner exponierten lage wohl bewußt, er bereitet sein auditorium umständlich durch antiquarische, archaistisch stilisierte bemerkungen vor. Sicher wäre es leichter gewesen, mit

A Grammarian's Funeral 1855 (I/424)
The Heretic's Tragedy 1855 (I/426)

bewegtem pathos für den gerichteten ketzer den hergang der hinrichtung in melodramatischen strophen zu erzählen. Der leser wäre rasch durch die ereignisse hindurch getragen worden, ähnlich wie in dem gedicht The Confessional oder Porphyria's Lover. Die bewegung ist nun rituell langsam; wie eine prozession von zeit zu zeit anhält, um in der unbewegten meditation die religiöse übung zu verstärken, so wird in den einzeiligen chorresponsionen die fortschreitende erzählung des vorsingers aufgehalten; gestaut. Eine pause tritt ein, während der das bild aus der letzten strophe vor dem inneren auge des hörers festgehalten bleibt.

Die grauen der feuerhinrichtung des zelotismus, der sich daran erbaut, haben ein monumentum aere perennius errichtet bekommen.

Man gedenke der unsterblichen worte Dolet's:

„Ung homme est-il de valeur si petite?
Est-ce une mouche? ou ung verms, qui mérite,
Sans nul esgard si tost estre destruict?
Ung homme est-il si tost faict et instruict,
Si tost muny de science et vertu,
Pour estre ainsi qu'une paille ou festu,
Anihilé? faict-on si peu de compte
D'ung noble esprit qui mainct aultre surmonte?"

Neben diesen einfachen und menschlich tiefen versen wirkt die schwierige, ineinanderverschränkte komposition des Browningschen gedichts besonders in ihrer eigenart. Daß sie nicht peinlich und unwahr wirkt, beweist das außerordentliche leben von Brownings kunst.

A Grammarian's Funeral 1855 (1/424)

Das zuletzt gesagte trifft allenthalben zu. Mit welcher sorgfalt werden in dem gedicht "A Grammarian's Funeral" kanonartig miteinander abgewechselt, die bechreibung der landschaft, durch die der zug den toten gelehrten zur bergspitze trägt und die feiernde klage der schüler um den verloschenen meister. Dumpf dröhnt im fall der kurzen zeilen der rhythmus der schreitenden, langsam ihre schwere bürde emportragenden, andachtsvoll singenden jüngerschar.

Browning versteht es ausgezeichnet, musikalische dinge zu schildern (Master Hughes, Galuppi); erstaunlich richtig über die seele der musik zu sprechen (Abt Vogler); er versteht es aber auch nach musikalischen formprinzipien zu komponieren. Dies sollte die analyse der drei gedichte deutlich machen. Kanon, responsion, kontrapunktliche stimmführung sind von ihm auf dem gebiet der wortkunst übertragen worden. Richtige einsicht in diese dinge kann den genuß seiner kunstvollen versgebilde nur fördern. Mit schwelgendem gefühl, mit vager stimmung ist bewußter kunst nicht beizukommen. Browning bemerkt es irgendwo selbst: "I never pretended to offer such literature as should be a substitute for a cigar or a game at dominoes to an idle man."

Noch einiges über das spezifische seines musikalischen stils. Auch gedichte Shelleys, Coleridges sind musikalisch konzipiert, Keats, Leopardi komponieren ebenfalls musikalisch. Aber der musikalische aufbau Browningscher gedichte ist nicht wie bei jenen symphonisch. Auch nicht in der form der sonate oder im motivischen stil, wo das motiv auftritt, verschwindet,

verändert wiederkehrt und so fort. Brownings stil ist auch nicht der des paraphrasierenden tanzes. Was ihn kennzeichnet, ist starke architektonik, visuell klare gliederung. Die alten musikformen der renaissance- und barockmeister sind seinem musikalischen denken genehm; strenggebaute formen, nicht verschwimmende, im symphonischen meer zusammenstürzende melodienströme späterer tonschöpfer. Bis in das akustische kann man die visuelle plastische tendenz bei Browning verfolgen. Er ist kein stimmungsmensch, der im malerisch-musikalischen sich verliert; was selbstverständlich nicht besagen soll, daß er unfähig gewesen wäre, stimmungen zu dichten; aber, wenn wir seine haupttendenz, seine qualité maitresse nennen wollen, müssen wir sagen, daß er ein plastisch formender mann war, ein hartnäckiger meister der klaren umrisse, des typischen gebildes. Hierin ist er ohne zweifel lateinisch. Er ist in seiner kunst (was etwas verschiedenes ist von seiner sehnsucht) nicht der mann der unendlichen melodie, der nie endenden kurven. Seine ausdrucksformen sind abgegrenzt, in sich geschlossen; was nicht sagen soll, starr, statisch. Seine kraft, seine sehnsucht sind unbegrenzt; sind dessen voll bewußt. Aber was sie anstreben, ist begrenzte ausgewogene form. Die erreichten formen werden nicht durch darauf folgende formen seines werkes „überboten" und so ihres eigenwertes beraubt; alle seine formen haben nebeneinander bestand. Hinsichtlich der „anzahl" dieser formen ist er beinahe unbegrenzt, in der „form" dieser formen ist er architektonisch bestimmt. Wir begegnen in seinem werk fast keinem sonnet; diese lateinische form kat exochen war ihm offenbar zu eng. Er wünschte sich selbst seine formen vorzuschreiben.

Der besitz unerschöpflicher kraft, fluktuierend in der vielfältigkeit fester gebilde, bringt ihn den Elisabethanern nahe. Er macht auch seine liebe für den kulturkreis des mittelmeers verständlich. Browning ist kein klassizierender und kein romantisierender künstler; er besitzt höchste bewegung und sucht sie in unzerbrechlichen, dem inhalt ganz sich schmiegenden formen zu fassen. Ein Verocchio, Michelangelo, Benvenuto, Cellini sind ihm verwandte temperamente.

Childe Roland to the Dark Tower came 1855 (I/435)

Ich komme schließlich zu einem gedicht, dessen schauerliche und wahrheitsvolle szenerie mehr als alles bisherige, seine imaginationsstärke zeigt. Über die deutenden versuche an diesem merkwürdigen gedicht lese man die Browning-Cyklopaedia nach. Dr. Berdoe gibt dort, nach ablehnung anderer interpretationen, eine eigene aber nicht weniger fragwürdige; wir müssen sie wie die andern ablehnen. Browning wäre ein trauriger dichter, wenn solche kommentare nötig wären, um einen sinn in seine verse zu bringen. Die richtige antwort, wenn durchaus gefragt werden soll, was das alles bedeute, was wir in den versen zu sehen bekommen, ist wohl die, daß es sich um ein traumbild handelt. Ein traumbild, gewaltig, jenseitig wie die landschaft des Dante, wo er, auf der mitte seines lebensweges angekommen, den drei mystischen tieren begegnet oder wie irgendwelche andere bilder seiner höllischen kreise. Aus dunklen wassern, nebeln, sumpf, blutigem qualm versinkender sonne, apokalyptischen tieren, kröten, giftpflanzen, miasmen, schwelenden solphataren, brandig zersplissenen erdhügeln hat Browning eine landschaft komponiert, deren grauenvoller, teuflischer zauber den atem benimmt. Er, der rastlos beobachtete und alles

wahrnahm, was auf dieser bunten erde lebt und regt, hat hier das bild der nachtseite der erde gezeichnet, so wie phantasie sie sich vorstellen mag für das ende des irdischen umlaufes, wenn die zeiten erfüllt sind und nur mehr rauch aufsteigt aus gebeinen und trümmern menschlicher stätten.

Tapfer, ohne vermessenheit, alle schauer dieser gefilde des todes verspürend, zieht der knappe seinen weg, ein chevalier sans peur et sans reproche, ein „ritter zwischen tod und teufel". Das gedicht gehört zu den stärksten stücken der poésie macabre von Donne bis Beaudelaire, Browning hat noch mehreremale in diesem „genre", wenn man den ausdruck erlauben will, gedichtet: "Before and After" und "Apparent failure" gehören hierher, auch vielleicht "Gold Hair, a story of Pornic"; dieser ton ist ihm aber nicht ohne weiteres gegeben. "Before and After" ist zu einer moralität geworden. "Apparent Failure" bleibt in den sozialen und individuellen zufallsbedingungen seines inhalts stecken. "Gold Hair" ist eine ziemlich gequälte groteske mit einem merkwürdig skurrilen schluß. Nur in "Childe Roland" ist es ihm gelungen, das gespenstische, fatalistische der wirklichen poésie macabre zu treffen.

Wir sind am ende des überblickes über die gedichte, in denen wir selbständigen landschaftlichen motiven nachgehen konnten. Browning zeigt in ihnen einen höhepunkt malerischer dichtung. Fast nie wird sie pittoresk. Browning ist „moderner" landschaftsmaler, „moderner" landschaftskünder. Seine kunst ist realistisch, wenn sie verwickelte handlungen darstellt; ebenso gestaltet sie wirklichkeitserfüllte landschaften. Die schilderung des tatsächlichen, des gesehenen ist hauptsache; die stimmung ergebnis im leser; einzelheiten sind stark hervorgehoben; oft verwirrend in ihrer genauigkeit. Es herrscht sachlichkeit bis zur übertreibung, zurückhaltung persönlichen gefühls bis zur härte.

Excurs zu einer stelle des gedichts "Childe Roland to the Dark Tower came".

Instruktiv ist die gegenüberstellung eines passus aus dem gedicht "Childe Roland..." (str. V, VI, VII, anf. von VIII) und einer strophe von Donne.

Ch. Rol. V As when a sick man very near to death
Seems dead indeed, and feels begin and end
The tears and takes the farewell of each friend,
And hears one bid the other go, draw breath
Freelier outside, ("since all is o'er," he saith,
"And the blow fallen no grieving can amend;")

VI While some discuss if near the other graves
Be room enough for this, and when a day
Suits best for carrying the corpse away,
With care about the banners, scarves and staves:
And still the man hears all, and only craves
He may not shame such tender love and stay.

VII Thus, I had so long suffered in this quest,
Heard failure prophesied so oft, been writ
So many times among "The Band" — to wit,
The nights who to the Dark Towers search addressed
Their steps — that just to fail as they, seemed best,
And all the doubt was now — should I be fit?

VIII So, quiet as despair, I turned from him,
That hateful cripple, out of his highway
Into the path he pointed.

Schelling, Elizabethan Lyriks, seite 102 Upon parting from his mistress by John Donne, vers 1:

As virtuous men pass mildly away,
And whisper to their souls to go,
Whilst some of their sad friends do say
Now his breath goes, and some say no;
So let us melt and make no noise
No tear floods nor sight-tempests move;

Beide stellen haben eine merkwürdige übereinstimmung in der idee; dabei eine verschiedenheit der durchführung, daß frappant der unterschied zutage tritt, zwischen dem sparsamen künstlerisch klug-abgezirkelten stil der renaissance und dem umständlich häufenden stil Brownings. Browning verliert oft das maß der äußeren form aus dem auge, weil es ihm wichtig ist, alle einzelheiten vorzubringen, die seine phantasie im verlauf des künstlerischen gestaltens mitschaut. Es ist, als besäße der poetische vergleich bei Browning eine eigene wachstumsenergie und überwuchere oft den eigentlichen organismus des gedichts.

Wir wollen nicht fragen, ob Donnes verse Robert Browning bei der abfassung seiner strophen, vielleicht ohne daß er es wußte, im ohr geklungen haben; es ist schon reizvoll, diese ähnlichen fassungen verwandter gedanken nebeneinander zu betrachten. Bei beiden dichtern ist der vergleich dieser: Ein sterbender gehört bereits der andern welt an. Er sieht die leidtragenden in großem abstand, schon wie vom jenseitigen ufer. Und wie sie sachlich sich schon über sein sterben unterhalten, wünscht er sie nicht mehr zu stören und wünscht seine lange reise fortzusetzen.

Bei Donne ist der vergleich kurz, klar und eindeutig durchgeführt. Bei Robert Browning ist er erweitert mit mannigfaltigen einzelheiten; Brownings auge ist von dem bild, das vor ihm aufstieg, vollständig absorbiert und weit vom thema des gedichts abgelenkt worden. Die strophe VII ist eine stark gezwungene weiterführung der parallele; erst im beginn der strophe VIII kommt die vergleichskurve zu ihrem endpunkt: So, quiet as despair, I turned from him.

Ganz offenbar hat hier Brownings „objektive liebe zu dingen" der komposition geschadet. Es ist ihm nicht gelungen einen vergleich, — dessen herkunft von Donne wir nicht für unwahrscheinlich halten — genügend einzukomponieren.

Erlebnis.

Die beiden ersten kapitel enthalten die themen der äußeren welt: handelnde menschen, landschaft. Es bleiben die themen des inneren lebens; des reflektierenden und empfindenden menschen; des künstlers, denkers, liebenden.

Zunächst gedichte über musiker.

Master Hughes of Saxe-Gotha 1855 (I/298)

An einer bestimmten stelle des gedichts "Master Hughes" werden gewisse übertreibungen des fugenstils der musik dargestellt und nach ihrem wert gedeutet. Dr. Berdoe sagt dazu in seiner Cyklopaedia: Probably Bachs fugues are meant in the poem. Ist dies zutreffend? Sollte Browning, an dessen feinem musikempfinden wir keinen anlaß haben zu zweifeln, wirklich sturm laufen gegen eine der wichtigsten formen musikalischer komposition und gerade in ihrer vollendeten gestalt? Ebensogut könnte er gegen das sonnet des Petrarca oder die stanze des Ariost, das heroische kouplet oder die terzinen Dantes polemisieren. Zeigt er nicht in versen, die merkwürdig an musikalische dinge wie kanon responsorie und ähnliches erinnern (A. Grammarian's Funeral, The Heretic's Tragedy, Love among the Ruins) selbst ausgesprochensten sinn für kunstvoll verwobenen stimmengang? Dr. Berdoes vermutung tut beiden unrecht, der musik und Browning. Es handelt sich nicht um eine dissertation über die Bach'sche fuge. Bach hat aus der betrachtung ganz auszuscheiden, selbst wenn in dem gedicht Eisenach an stelle von Sachs-Gotha stünde.

Was aus inneren gründen schon unwahrscheinlich ist, widerlegt der text selbst. Aus mehreren stellen läßt sich bündig schließen, daß der imaginäre Meister Hugo, um dessen fugenstil es sich handelt, lange vor Bach zu setzen ist. Mit technischer wissenschaftlichkeit ist das arbeiten der „Hugoschen" fuge in den strophen XII ff. beschrieben: In dieser beschreibung wird ganz deutlich der stil einer zeit beschrieben, in der die kunstfertigkeiten im fugierten komponieren utriert waren. In vers X steht der merkwürdige ausspruch: "Est fuga, volvitur rota". Mit rota bezeichnete aber die komponistenschule vor Palästrina, die sog. zweite holländische schule, in der die künste der kontrapunktierer orgien der künstlichkeit feierten, eine besondere spezialität des fugierten stils, genauer des kanons. Die meister dieser schule komponierten kanonisch und zuweilen in der form des zirkelkanons: das thema lief dann am schluß wieder in seinen anfang zurück; sie beliebten in diesen fällen scherzweise das thema auf einen kreis aus notenlinien zu schreiben, ein rad aus notenlinien. Rota scheint damals sogar synonym für kanon überhaupt gewesen zu sein. Wenn diese termini auf den Meister Hugo angewendet werden, kann dieser jener zeit weder stilistisch noch zeitlich fern stehen. Der ruf des kantors nach Palästrina ist einfach frohe anerkennung des gegen jene verschnörkelte zeit aufstehenden reformators; des mannes, der, wenn auch selbst weiter „fugierend", die befreiung aus den utrierten künsteleien eines Hugo bringt.

Wir lehnen aus diesen gründen ab, in dem gedicht eine komplizierte auseinandersetzung über die fuge als solche oder der Bach'schen fuge im besonderen zu sehen und nehmen das gedicht möglichst gegenständlich. Auch

sehen wir in des kantors allegorischer betrachtung der fugen keine esoterische musiklehre Brownings. Das gedicht ist keine dissertation über musik, über den wert oder unwert der fuge. Das gedicht ist ein bild, eine fantastisch-realistische erfindung; grotesk im stil E. T. A. Hoffmanns: Der organist sitzt einsam auf der empore der leeren dunklen kirche, gekauert vor einem riesigen orgelwerk. Eine niedergebrannte kerze flackert neben ihm und schauert düstere schatten in die dröhnenden hallen, schemen geistern um die säulen. Rätsel des lebens und der kunst peinigen den organisten. Nur seine flammende bewunderung für den genius Palästrina gibt ihm kraft in der verzweiflung. Der organist ist zu denken als ein musikus in der zeit des überganges zwischen der alten musik und der in Palästrina sich reformierenden: ein zweifler, sucher, problematiker, ein exponent aufgeregter neuernder zeiten.

In dem gedicht "Up at the Villa" lag der akzent auf der szene, nicht auf der psychologie. Es ging um äußere anschauung. Im Meister Hugo liegt der akzent viel mehr auf dem seelischen. Aber nicht n u r auf ihm: kirche, fuge, musizierender kantor sind gleich stark bedacht in der schilderung. Kann die darstellung eines verwickelten, mannigfaltigen themas, wenn der eindruck richtig, adaquät sein soll, selbst anders sein als schwierig, außergewöhnlich? Das gedicht malt in worten und bildern die verwickelten gänge eines gotischen musikstücks; dazu seine wirkung auf die verwirrte seele des armen musikanten, der sich geheimnisse erzwingen will, wo vielleicht gar keine liegen. Die stimmung im kirchenraum unter den spinnwebverhängten gewölberippen, der drang aus moder und staub, aus düsterkeit zum licht, zur klarheit, zur einfachheit, das ist die „evokation", das erlebnis, welches in worten und musikalischen, malerischen, architektonischen bildern gestaltet wird. Wie sehr das gedicht ein gebilde für augen, ohren und phantasie ist und keine diskussion, zeigt auch der schluß; seine groteskheit würde schlecht zu abstrakten lehr-thesen passen. Dem leser bleibt im gedächtnis nicht ein gedanklicher inhalt: im gegenteil, dieser stellt sich als mager und gemeinplätzig heraus, sobald wir den hochgespannten wechselstrom der poetischen sprache in den gleichstrom der prosa transformieren; dagegen nimmt er prächtige bilder auf: das scharfe, hohlwangige profil des organisten, das musikgespenst des alten fugenmeisters zwischen den orgelpfeifen, die orgelempore, die beklemmende stimmung im düsteren kirchenraum: Browning hat ein halb spukhaftes, halb derb realistisches bild aus der zeit zwischen gotik und renaissance erzaubert und wir freuen uns, daß dies bild so wenig von der kalkigen blässe gedanklicher dialektik und didaktik überzogen ist. Zeitmalerei? sicher nicht. Seelenmalerei, dramatischste seelenmalerei, wiederholbar auf jeder späteren ebene; exemplifizierbar an jeder schwesterkunst; darum ewig wahr und wahrhaft lebendig. Trotz allem was an diesem gedicht quer und gegenwändig sein mag, es i s t klar und präzis.

Das gedicht ist auch ein kronzeuge für Brownings dramatischen monolog. Eigentlich dialog ohne antwort oder nur mit selbsteinwendungen. Das wesentliche der gedichte der ersten beiden gruppen, erhöhte realität der dinge und vorgänge, konzentration, spannung, plastik, bewegtheit, feindschaft gegen jede abstraktion findet sich auch hier. Wer sich mit dem ge-

danklichen inhalt dieses gedichtes als einer parabel über musik begnügen wollte, würde sich das beste daraus vorenthalten, das bewegte, bunte und sprühende. Es ist ein b i l d ; dann erst ein sinnbild, aber nicht sinnbild musikalischer theorien, sondern symbol des zweifelnden, suchenden, hoffenden künstlers.

A Toccata of Galuppi's 1855 (I/266)

Ein anderes gedicht besteht aus wunderbar zarten und geistvollen inventionen zur musik eines rokokkomeisters. Bilder und stimmungen aus der zeit des sterbenden Venedigs, des in puderwolken, zartem duft, kerzenschimmer, seidenknistern, lachen und zierlichem schreiten hinsterbenden Venedigs. Bilder von Guardi und Longhi regen sich in diesen strophen. Sie sind wunderbar bildhaft: den rhythmus der zierlichen tänze, die bilder traurig-heiter, die weisen süß und bitter, das sentimentalische und erstarrte dieser zeit hat Browning aus Galuppis tönen und figuren in die kadenzen wohllautender strophen verwandelt. Die pessimistischen, philosophisch anmutenden betrachtungen am schluß des gedichts gehören mit zur schilderung der stimmung. Sie sind keineswegs angehängte moral. Wie im Meister Hugo ist im Galuppi die gegenständlichkeit vorherrschend. Dem gedanklichen, allegorisch-metaphorischen ist durchaus die zweite stelle zugewiesen. Ähnlich wie in den gedichten mit landschaftlichen motiven ist der gedankliche inhalt weit überragt von der gegenständlichen schilderung, gerade darin sehe ich ihren hohen kunstwert. Für die beurteilung des künstlerwillens Brownings ist es von ausschlaggebender wichtigkeit, ob man dem zustimmt oder nicht.

Weniger gegenständlich, aber darum nicht weniger bildhaft (bildhaft und gegenständlich ist zweierlei; gegenständlich nimmt bezug auf den inhalt, gehalt; bildhaft sagt etwas aus über die form) ist das elf jahre später geschriebene gedicht über den A b t V o g l e r.

Abt Vogler 1864 (I/578)

Seine strophen preisen die gewalt der musik, interpretieren das machtvolle der akkorde, den schwung im steigen und fallen der melodie, den aufstand, den sturm und das zurückfallen der töne, das hinabtauchen der seele in bodenlose tiefen, ihr jagen über alle räume. Die verse sprechen von jener kunst, die in der tat alle begrenzung der materie überwindet und deshalb „die“ kunst der schöpfung ist.

Die musik und nur sie leistet dies zu sein. Und sie leistet es, weil ihre gebilde, selbst „ver-gäng-lich“ sind; im auferstehen schon h i n s t e r b e n. Schöpfung ist vernichtung, ist überwindung alter form, um- und neuschaffung. Deshalb kann ihr wesen restlos und adäquat nur dargestellt werden in einer kunstform, deren wesen selbst darin besteht, daß ihre gebilde im entstehen auch schon wieder vergehen. Browning fordert daher im gedicht das primat der musik vor allen andern künsten; behauptet, der musiker stehe dem schöpferischen Gott näher als die andern künstler; nächst dem musiker stehe der dichter. Weil auch seine stimme vertont und ... vertönt. Ja, aber ausschließlich durch sich, von allen „bildern“ losgelöst, können worte nicht bestehen; nie werden sie immateriell wie akkorde und melodien und darum nie wie diese identisch mit dem dynamisch-schöpferischen prozeß selbst.

Zur illustrierung einige zitate: Musik vermag welten zu schaffen.

Each tone of our scale in itself is nought
Give it to me to use!
That out of three sounds he
frame not a fourth sound, but a star. (VII)

Nie kann vergehen, was mit solcher kraft einmal in die existenz getreten ist:

what was, shall be —
There shall never be one lost good
no beauty nor good, nor power
When eternity affirms the c o n c e p t i o n of an hour...

Und hier die quintessenz des glaubens des künstlers, des schöpferisch schaffenden menschen:

The h i g h that proved too high, the h e r o i c for earth too hard
the p a s s i o n that left the ground to loose itself in the sky
Are music sent up to God by the lover and the Bard.

Die zitate geben nur einen teil des gehalts; mit absichtlicher einseitigkeit hebe ich das künstlerisch-schöpferische motiv hervor, als äußerung des formschaffenden prinzips in Browning. Übergangen habe ich die ethischen und religiösen motive; ihr reichtum, ihre erhabenheit sollen dadurch nicht in frage gestellt sein.

Was in allen gedichten Brownings gefangen nimmt, die schöpferische macht, die zeugende kraft, die leidenschaft visionärer, plastisch formender dynamis, dies geheimnis aller großen kunst wird hier im sinnbild und in ausdrücklicher verkündigung zum prinzip der musik und aller kunst überhaupt erhoben. Im zusammenhang der analysen auf den vorhergehenden seiten gewinnt dies gedicht programmatische bedeutung. Es wird durch die tiefe seiner gedanklichkeit zum hymnus auf die kunst, zum glaubensbekenntnis des dichters. Bewundernswert ist die bildsicherheit, mit der Browning das gleichnis wählt, das die erschaffende gewalt der musik darstellen soll. Er entnimmt es der architektur, jener schwesterkunst, die schon durch ihre abstraktheit, ihre symmetrischen gesetze der musik näher steht als jede andere kunst; aber er spricht vom palast i m b a u, dem auftürmen aus den grundfesten, dem emporführen in die turmspitzen. Die visionäre anschauung ist in Browning das primäre, das schöpferische, das grundprinzip seiner natur! Nirgends wird es deutlicher als an der art, wie er gedankliche themen behandelt. Was die arbeit an den einzelnen gedichten darzulegen sucht, ist im „Abt Vogler" von Browning selbst explizit ausgesagt. Er bestätigt hier selbst die richtigkeit der absicht, bei ihm nicht mit einer ethischen, religiösen, moralischen, politischen, biographischen würdigung anzufangen, sondern in erster und oberster linie ihn als künstler, als einen der größten gestalter sichtbarer und unsichtbarer welt zu begreifen.

Ich finde folgende äußerung W. Paters:

"All art constantly aspires towards the condition of music. Music, then, and not poetry, as is so often supposed, is the true type or measure of perfected art." A. C. Benson, dessen "Walter Pater" (S. 43) ich das zitat entnehme, fügt hinzu:

"Because music is the only art which makes its appeal through pure form, while all other art tends to have the motive confused by matter, by the subject which it aims at reproducing." In seinem aufsatz über Browning (1) zitiert Walter Pater zustimmend Symons über das gedicht "Abt Vogler" folgendermaßen: "Abt Vogler is the richest, deepest, fullest poem on music in the language. It is not the theories of the poet, but the instinct of the musician that speaks." Ich glaube, es ist nicht zu weit gegangen, wenn ich für musician den weiteren begriff künstler setze. Symons wird folgendermaßen weiter zitiert: "Master Hughes of Sax-Gotha, another special poem on music, is unparalleled for ingenuity of technical interpretation. A Toccata of Galuppi is as rare a rendering as can any where be found of the impressions and sensations caused by a musical piece. But Abt Vogler is a very glimpse into the heaven where music is born." Diese autoritäten bestätigen meine interpretation.

Keine maximen, kein programm waren aus den gedichten über musik herauszulesen. Meister Hugo war ein scharf gezeichnetes seelenbild, Galuppi ein feines stimmungsgemälde, Abt Vogler ein hymnus auf die schöpferische genialität.

Wird es bei gedichten über maler anders sein?

Über malerei als solche, ihre philosophie, bedeutung erfahren wir nichts. Wir blicken in aufgewühlte seelen aus der resignation sich aufbäumender künstler. Eine der gebrochenen oder schwanken seelen, die zu ergründen Browning noch so oft seine divinatorische beschwörung erheben wird, ist die des Pictor Ignotus. Die bilder, in die Browning seine gedanken einkleidet, sind zum teil umständlich, aber ihr harter stil ist charakteristisch für die situation und dem künstlerischen zweck des gedichts gemäß; also durchaus am platze: Die bitternis, die selbstmarterung des sprechers dieses monologes kommt in den mißklingenden wendungen gerade zum vollen ausdruck.

Pictor Ignotus 1845 (I/516)

Das thema des unbefriedigten künstlers klingt in einer variation ganz anders im gedicht "Andrea del Sarto". Der silbrige glanz dieses großen koloristen, die leisen übergänge in seinen schattierungen, die harmonische abstimmung in der farbenskala, das gedämpfte der lichttöne durchzittern Brownings verse und vermitteln ihnen eine beinahe erschlaffende sensibilität. Browning gibt den mangel im künstlerischen vermögen, die geringere fähigkeit, etwas mächtiges, selbständiges zu schaffen, die Sarto (gemessen am heros Rafael) zeigt, in der sprache des poetischen bildes, der psychologischen szene, des dramatischen monologes. Es ist falsch, aus diesem gedicht ansichten Brownings hinsichtlich der moralischen vorbedingungen des künstlerischen schaffens herauszulesen. Dem energiegefüllten mann Browning konnte der "Faultless Painter" gewiß nicht der künstler sein; das hat aber nichts mit moral zu tun; es hat mit ethik zu tun. Browning deutet Andreas stil aus dem mangel an willen, aus dem geringen feuer schöpferischer glut, mängeln ethischer, nicht moralischer qualität. Wie vielfältig muß Browning gewesen sein, wie vielem verwandt! Er schildert einen mann, den er ablehnt, mit solcher einfühlung, daß unser

Andrea del Sarto 1855 (I/523)

1) Essays from the Guardian, seite 46.

interesse für ihn zur freundschaft, sympathie wird. Was Browning sagt, mag alles im Vasari stehen, es ist stoff, ist Vasari, ist anekdote, ist nicht Andrea. Aber wie er es sagt, darin spüren wir den pinselstrich des "Faultless Painter".

Ein antipode des Sarto, eine kreatur, die aus den Contes Drolatiques Balzacs entsprungen sein könnte, ist die gestalt Fra Lippo Lippis. Nach den wiederholten besprechungen der alles sehenden, alles erfassenden kunst Brownings kann auf eine besondere analyse dieses gedichts verzichtet werden. Es gibt exoterisch was der Abt Vogler esoterisch verkündet. Das wunder der lebenskraft, die göttlichkeit schöpferischer dynamis. Es ist im stil von der lebendigkeit und unmittelbarkeit des ausführlich besprochenen gedichts "The Englishman in Italy". Den ausgelassenen geist des Lippi wird man kaum in seinen bei aller frische braven und biederen bildern wiederfinden. Lippi mußte sich vor seinen auftraggebern zusammennehmen. auch erlaubte ihm die noch sehr gebundene malart seiner zeit nicht, sein temperament in aller ungebundenheit in seine bilder hinüberzunehmen. Vielleicht würde sein skizzenbuch uns bestätigen, wie Browning seinen charakter und seine künstlerischen anlagen schildert. Brownings gedicht ist eine glänzende kondensierung der gerüchte, die über das frohe leben des frater im umlauf waren.

Fra Lippo Lippi 1855 (I/517)

Nach stil, aufbau, lebensgefühl gehört unmittelbar hierher der außergewöhnlich starke monolog des Bischofs, der sein grab bestellt. Es ist erstaunlich, zu welch farbiger bewegtheit, zu welcher lebendigkeit dieser monolog gesteigert ist. Er ist, wie das vorhergehende gedicht, ein reines seelengemälde mit nur geahnter umgebung und handlung; dabei aufs äußerste dramatisch: Es prickelt, zittert, tobt, tost, dröhnt, wetterleuchtet in den zeilen; wir sehen den lebensstarken, leibhaftig mit dem tode ringenden mann, hören seine flüche und verwünschungen. Dieser bischof ist zwar kein künstler, aber ein kunstenthusiast, ein großer, heide, ein zweiter Lippi, ohne jede fessel moralischen oder konfessionellen gewissens, großartig in seiner unverwüstlichen animalität.

The Bishop orders his tomb at Saint Praxed's Church 1845 (I/527)

Auch aus dieser gedichtreihe können wir keinen katechismus über malerei und malen destillieren. Wir sehen auch nicht in unergründliche gedankentiefen. Wir sehen nur farbige szenen und hören das preislied auf die kraft der erfindung, auf die macht der lebendigkeit.

Zu welchen schlüssen wir bei der analyse der künstlerischen behandlung religiös-weltanschaulicher themen kommen, zeigt der nächste abschnitt.

Weltanschauung

Vier gedichte stelle ich hier zusammen:

I. Karshish 1855,
II. Cleon 1855,
III. A Death in the Desert, 1864,
IV. Rabbi Ben Ezra, 1864.

Ihren gegenstand entnehmen die vier gediche der christlichen gedankenwelt. Ihre konklusionen, wenn dies harte logische wort gebraucht

werden darf, stimmen mit der christlichen lehre überein. Die liebe zum altertum, zur kunst, zum schönen diesseits dieser welt, hat die christlichen fundamente von Brownings weltanschauung in nichts gestört, das gebäude seines glaubens steht sicher und fest, in grund und aufriß einfach und klar.

Karshish und Cleon, beide aus dem jahre 1855, geben in einem der tausend augenblicke aus der weltgeschichtlichen wende um christi geburt gleichsam mikroskopisch den punkt, wo sich kraftlinien ganz verschiedener weltpotenzen schneiden:

> christentum und jüdisch-arabische wissenschaft; esoterischer glaube und diesseitiger positivismus (Karshish),
> christentum und späthellenisches ästhetentum; primitiver glaube und skeptizismus (Cleon).

Im Karshish tritt ein geistiger vetter des lebensfrohen, schaulustigen Lippi auf die szene. Seine erstaunliche beweglichkeit, sein fanatischer antrieb alles zu sehen, zu sammeln, zu suchen, gemahnt durchaus an die lebenstrunkenheit des unverwüstlichen frater: in diesem war der impetus künstlerisch gestaltend, in jenem wirkt er wissenschaftlich forschend. Und wie die gestalten verwandt sind, so gehören die aufgeregt gestikulierenden sätze des Karshish und die springenden, sich überstürzenden des Lippi zueinander. Die sprache im Karshish ist exzentrisch, sich unterbrechend, in der tat der briefstil eines von seiner wissenschaft umgetriebenen mannes, dem plötzlich eine außergewöhnliche begegnung widerfährt, ein begebnis, das nicht zum „system" passen will, das sich aber nicht abweisen läßt und ihn deshalb in die höchste verwirrung versetzt. Daher das stutzen, die aufregung, die dunkle, beklommene ahnung, daß es doch dinge zwischen himmel und erde gibt, von denen er sich nichts hat träumen lassen. Dieser wunderliche arabische Paracelsus wird aber, das spüren wir, bald ein treuer und streitbarer anhänger der neuen lehre sein.

Sind Karshish und Lippi verwandt, so sind es ebenso Cleon und Andrea: beide sentimental aus schwäche, verbreiten die gleiche, müde, resignierte, lebensunlustige atmosphäre. Reflektierend, schönheitserfüllt, ruhig betrachtend, genießend aufnehmend, nicht forschend zergliedernd wie Karshish lebt der späte Grieche Cleon. Sein fühlen und denken ist dem heroischen schaffen der großen vorfahren entfremdet. Seine feingliedrigen, tastenden gedanken weichen aber dem ungeschlachten primitiven reden und tun der verkünder des neuen heils instinktiv aus. Einerseits hat er gar nicht die kraft, einer bewegung von elementarer gewalt stand zu halten. Andererseits sich unbewußt, denkt und hofft er schon selbst in ganz ähnlicher richtung wie das neue evangelium; nur in viel feinerer, abstrakterer und theoretischerer weise. Blasiert, überlegen bis zur schwäche, zeigt er den mürben geistigen boden, in dem die christliche saat, mehr befördert als gehemmt, rasch aufgelaufen war und unaufhaltsamer entwickelung entgegenging. Anstelle der flimmernden, wundergetränkten luft über arabischen siedlungen im schmalen landstreifen zwischen der syrischen küste und der sengenden wüste stehen im gedichte Cleon die reinen umrisse griechischer bauten, griechischen denkens, griechischen menschentums an den ufern des tyrrhenischen meeres. Anstelle des unruhig flackernden auges des alchi-

misten Karshish lächelt der skeptisch-resignierte mund des künstlers und rhetors Cleon. Vom christentum selbst hören wir noch weniger als bei Karshish; nur in einer lässigen schlußbemerkung erwähnt Cleon die neue lehre und zugleich die unmöglichkeit für einen gebildeten menschen seiner zeit, sie auch nur in erwägung zu ziehen. Mehr als diese ablehnende handbewegung steht ihm eben für die abwehr nicht zur verfügung; er ist selbst mit seinen gedanken am ende und weiß keinen ausweg aus seiner lebensmüdigkeit. Die überlegenheit des christlichen glaubens über die dahinsiechende alte kultur wird so e contrario erwiesen. So weit es möglich ist, dies künstlich zu gestalten, ohne zum prediger zu werden, hat es Browning durchgeführt. Er spricht die „historische" schlußfolgerung nicht selbst im gedicht aus, sie stellt sich später von allein beim leser ein. Solange das gedicht selbst klingt, steht vor dem leser der lebendige mensch Cleon; ein grieche, gegen den viele einwendungen gemacht werden mögen — je frömmer oder je kraftstrotzender der leser, desto mehr — der aber immer umhüllt bleibt von dem berückenden zauber hellenischer menschenbildung. Browning, der freund des Euripides, hat diesen zauber wohl gefühlt. Das thema des Cleon ist im grunde das gleiche wie im Karshish, nur auf der griechischen ebene; ihr entsprechend sind in dem briefe des Cleon die gedankengänge philosophisch abstrakt, vorsichtig abwägend. Die sprache dementsprechend nicht im anschaulichen, gestenhaften erzählerstil des arabischen arztes, sondern ruhig-hinfließend, gepflegt und melodisch ausgeglichen; begrifflich ausgeebnet und dafür farbloser. Beidemal sind sprache, ausdruck, wortwahl genau abgestimmt auf den sprechenden.

Von der anschaulichkeit, der einkleidung, der kondensierung durch die briefform und anderen momenten des aufbaues und der durchführung soll nicht mehr gesprochen werden. Sie kehren ähnlich mehr oder weniger in jedem gedicht wieder, sind im ersten teil der arbeit genug erläutert und können als bekannt gelten. Dafür soll besprochen werden, was aus der wahl des themas über Brownings kunsttendenz geschlossen werden kann. Balladenähnliche gedichte und landschaftsschilderungen haben bis in einzelheiten hinein einen von anfang an ziemlich festliegenden inhalt und durch ihn ist die gestaltung selbst ziemlich festgelegt. Beim gedicht mit geistigem thema ist der stoff fluktuierend, daher bildsamer, plasmatischer; er läßt dem dichter mehr freiheit in der wahl seiner mittel. Der dichter muß zum thema, dem primären lebensstoff des gedichts, den körper, in dem sich dieser darstellt, erst erfinden; ihn hinstellen, damit in ihm die geistige substanz, das thema ersteht und zur aktion kommt. Die frage ist die, ob in der auswahl und in der gestaltung begrifflicher themen die gleichen kräfte bestimmend sind, die wir in der ausbildung der gedichte über ereignisse und landschaft festgestellt haben. Die anzeichen hierfür liegen nicht offen zutage. Die beantwortung dieser kunstpsychologischen frage ist für die untersuchung von wichtigkeit. Die analyse, wie Browning ein geistiges thema stellt und zur anschauung bringt, muß erweisen, ob der standpunkt, den diese arbeit eingenommen hat, richtig ist oder falsch; wenn die kritik der arbeit recht hat, muß sie es an allen stellen beweisen können. Betrachten wir zunächst, wie Browning das geistige thema in den beiden gedichten aus dem jahre 1855 gestaltet.

Er gibt das christliche ergebnis indirekt. Seine schöpferische phantasie sieht in erster linie die bunte umwelt, in der das christentum aufkommt. Ja, im Karshish bleibt die schilderung so stark mit dem nichtchristlichen, ethnologisch und individuell besonderen beschäftigt, daß vom spezifisch-christlichen beinahe nichts in den vordergrund tritt. Ein vergleich mag ergänzend sprechen: Eine wirre, exotisch-bunte höhle werde vom schein einer kleinen flamme erhellt; die umrisse des gesteins treten hier deutlich hervor, dort bleiben sie im dunkel versunken. Das glimmern und glitzern der wände fasziniert den besucher, er wird nur schauen. Er wird durchaus nicht daran denken, daß er das farbenspiel einzig der kleinen flamme verdankt. Nicht anders ist es im merkwürdigen bericht über das wunder des Lazarus: Der leser verliert sich in den zahllosen motiven der erzählung, in den bemerkungen des arabischen kommentators; hervorgerufen aber und erhellt sind diese irrgänge durch den schein des lichts, das der welt im neuen glauben entstanden ist. Der leser denkt indeß mehr an das, was er hört und sieht als an den punkt von dem aus das wunder bewirkt wird, dem glauben des Lazarus an die göttlichkeit des Messias. Und welcher art ist das christentum, dessen wirken wir hier verspüren? Es ist eine noch beinahe vegetative kraft, es ist ein zutiefst emotionales unreflektiertes wesen. Browning stellt es aber nicht dar in süßlichen allgemeinheiten, schwächlichen allegorien. Die gewalt des christlichen geistes bricht hervor aus unmittelbarem, ungeheurem geschehen. Das neue licht flammt auf im menschen Lazarus und wird zurückgeworfen von der umgebung, von der wirklichen welt, wie das licht von den wänden der höhle. Wir spüren seine wundersame lebenspendende wärme. Die wärme der zitternden, mystischen, undogmatischen, urchristlichen liebe flutet uns entgegen wie an sommerabenden die luftwellen vom sonnendurchwärmten erdboden.

Daß alle künstlerischen mittel, um diese weltwirklichkeit und an ihr das licht der christlichen liebe zur geltung zu bringen, vom dichter wahrgenommen sind, braucht nicht mehr im einzelnen ausgeführt zu werden. Wir müßten dinge wiederholen, die im ersten kapitel stehen. Aber wichtig ist, hervorzuheben, daß Browning den christlichen gedanken nie als problem sieht, vielmehr ihn als gegebenheit hinnimmt; ja er wird ihm beinahe nur zum mittel, um eine festumschriebene wirklichkeit (die arabisch-jüdische welt Palästinas) in dem eigenartigen gebrochenen licht der übergangszeit, jener ersten dekade unserer zeitrechnung, zu schildern. Die schilderung wäre ohne christliches motiv mit anderen namen auch möglich; gewiß ärmer, aber darum keineswegs ihrer seltenheit beraubt; so stark gegenständlich ist die schilderung. Sie bedient sich, um ihr thema durchzuführen, noch ganz wie die gedichte des ersten kapitels zeitlicher und örtlicher einzelheiten.

Als künstler konnte Browning, um die urchristliche welt und die geburt des christlichen glaubens sinnlich glaubhaft und künstlerisch überzeugend darzustellen, gar nichts richtigeres tun als einem repräsentativen einzelfall, an der seele Karshishs, wie er sie sah, gleichsam wie an einem geologischen schnitt die vielfache bedingtheit, verworrenheit des arabisch-jüdischen Palästinas vorzuführen. Entsprechendes ließe sich über das gedicht C l e o n sagen. Mit größtem geschick ist auch hier ein augenblick gewählt, in dem

die individualität in unmittelbaren kontakt kommt mit den überindividuellen kräften der geschichte, wenn man will, des kosmos. Und auch hier wird der mann Cleon geschildert in all seiner zeitlichen und individuellen bedingtheit.

Die erörterungen über das christliche thema haben sich im munde beider sprecher (Cleon und Karshish) in keiner weise verselbständigt, haben deren individualität nicht gesprengt, sich nicht zu didaktischen unterweisungen ad lektorem ausgewachsen. Nur soviel christentum kommt zur darstellung als das jedesmalige gefäß (der griechische philisoph, der arabische arzt) davon fassen kann. Daß Cleon davon weniger ergriffen wird, liegt an seinem kulturellen greisentum. Der harmlose wissensdurst Karshishs bleibt auch gegenüber diesem phänomen naiv, d. h. empfänglich.

Das ziel, das den dichter bei seiner arbeit bestimmt hat, war nicht die herausarbeitung eines dogmas oder die ausmalung einer allegorie; seine arbeit ist von denselben gesetzen bestimmt, die in seinen anderen gedichten wirksam sind: menschen in ihrer individuellen freiheit und bedingtheit, suchende und strebende, gebunden und verschränkt in ihrer zeit, in der mannigfaltigkeit ihres einzelschicksals darzustellen, das ist das thema auch dieser gedichte. Besonders schillernd, abwechslungsreich, also künstlerisch besonders dankbar sind in dieser beziehung immer gestalten aus übergangszeiten; die zwei themen erweisen sich der feder des dichters deshalb ebenso kongenial wie die gedichte aus der zeit der renaissance. Browning fabriziert keinen homo abstractus in einer retorte und schickt dann durch diese ware die wechselströme erdachter leidenschaften. Immer gestaltet er ein organisches ganze aus mensch, ort und zeit, auch wenn philosophische oder ethische oder religiöse fragen das eigentliche grundthema eines gedichts ausmachen. (Ich erinnere an "The Patriot", "The Italian in England" und an die reihe der kunstgedichte). Darin liegt die vollendung seines realismus: dieser gibt wirklich die harmonische verschmelzung des besonderen und des allgemeinen, des individuellen und des absoluten, der idee und der irdischen erscheinung. So weit über die einkleidung des themas in personen, bilder und worte. Aber auch die auswahl, die Browning im schatz christlicher legende und christlicher vorstellungen trifft, ist für ihn bezeichnend. Ihn bedrängen nicht die pessimistischen und metaphysischen, abstrakten sätze des christentums, askese, sünde, erbsünde, verdammnis, ewige seligkeit, belohnung, tod, sinn der welt, freiheit des willens, prädestination, opfertod. Seine künstlerische phantasie ist nicht ergriffen von den weltflüchtigen tendenzen des christentums. Die weltzugewandten kräfte des christentums bewegen sein schaffen, die göttliche, heilende, schenkende, schaffende liebe (Karshish). Nach glück, dauer, stärkstem leben, nach „S e i n", dem „sein" und nicht mehr dem herstellen-von-masken sehnt sich Cleon. Dies sind die gedanken und gefühle, die Brownings religiöse gedichte erfüllen. Sind es andere als künstlerische? Die tolle lebenslust eines Lippi, der ingrimm und der stolz eines Pictor Ignotus, die schaffensmütigkeit und darum schaffensuntüchtigkeit eines Andrea, der freiheitsruf eines Meisters Hugo, finden ihre fortsetzung, ihre erneuerung, bekräftigung in dem plötzlichen staunen und ahnen des abgezehrten gehetzten quacksalbers Karshish, dem müden unerfüllbaren sehnen eines Cleon. Was Browning im christentum aufdeckt, ist seine l e b e n verheißende k r a f t, die aufwühlende gewalt,

die der lethargie einer späten welt vernichtung gebracht hat. Er fühlt den glauben, der berge versetzt, das unbezwingbare vertrauen, aus dem nichts eine welt zu erschaffen. Browning fühlt als künstler. Karshish gab das urchristentum innerhalb der arabischen welt, Cleon das urchristentum gegenüber dem hellenismus. Beide gedichte sind ausgesprochen gegenständlich, stark heben sich von ihnen ab die abstrakter gehaltenen "A Death in the Desert" und "Rabbi Ben Ezra"; beide aus dem jahre 1864.

A Death in the Desert behandelt das urchristentum gegenüber der menschlichen individualität als solcher. Es ist viel stärker psychologisch angelegt und steht in der reihenfolge vom gegenständlichen zum abstrakten zwischen Karshish und Cleon einerseits und Rabbi Ben Ezra andererseits. Die in ihm sich widerstreitenden kräfte gehören nicht mehr verschiedenen welten oder kultursphären an. Es handelt sich nicht mehr um fremde geistige strömungen, gegen die sich die lehre des jungen christentums durchzusetzen hat, um aktive oder passive widerstände der es umgebenden gesellschaft. Die mächte, die der apostel in diesem gedicht befürchtet und zu beschwören sucht, sind die unsichtbaren feinde des glaubens im gläubigen selbst: zweifel, kleinmut, ungeduld. Das thema ist vom gegenständlichen abgelöst und verinnerlicht. Alles was an gegenständlichem in diesem gedicht vorhanden ist, gehört zum rahmen des gedichtes; ist unerheblich für das thema. Der inhalt ist die besorgtheit des großen apostels um die glaubensfähigkeit, glaubenskraft der generation, aus deren mitte er abgerufen wird. Das gedicht ist in hohem maße belehrend, aber dies in der form lebendiger ermahnung, eindringlicher exhortatio gerichtet an die jünger, die anwesend sind, die den sterbenden apostel umgeben. Die sprache des gedichts ist erhaben, seine tendenz menschlich-weise, besorgt-gütig.

Die zwei vorhergehenden gedichte gaben das christentum indirekt im reflex ihrer umgebung. Hier wird die macht urchristlichen lebens, die inbrunst urchristlichen glaubens unmittelbar bis in den innersten kern erschlossen. Die worte des mystischen jüngers sind durchweht vom pneuma der frohen botschaft, deren unwiderstehlichkeit nicht in der irrationalität der heilslehre, sondern in der kraft menschlich-göttlicher agapé liegt.

Die langen von sorge erfüllten ermahnungen, die der seher von Patmos an seine jünger richtet, wären unerträglich, wenn nicht Brownings innere spannung, seine intellektuelle leidenschaft, sein künstlerischer instinkt für farbe und bewegung ihn davor bewahrten, eintönig, schwerfällig oder spitzfindig zu werden. Man verlange aber nicht, aus dem munde Brownings, der im geiste eine verschmelzung eingegangen ist mit der seele des erhabenen jüngers, glatte leichte worte zu vernehmen: die verse stellen an die aufmerksamkeit des lesers anforderungen. Aus dem Abt Vogler wissen wir, wie das jahr 1864 werke zeitigt, deren vergeistigter inhalt, deren verkürzte ausdrucksweise einen stil erzeugen, dessen wucht und gedrungenheit in der früheren schreibart nicht zu finden ist. Dieser stil ist hart, schwierig, unzugänglich. Die farbenfreude, leichtigkeit, breite der früheren darstellung ist gewichen. Unerbittlich, streng, komprimiert, gewaltsam ist er zu nennen. In seinen furchen werden die spuren der vereinsamung, des großen verlustes, des alters erkennbar.

Das gedicht "A Death in the Desert" ist alles andere als eine diskussion christlicher glaubenssätze. Wohl ist es belehrend, aus der unerschöpflichen güte wissender liebe, aber nie lehrhaft. Ein Ananda, ein jünger des Meisters Kung brauchte im Tenor nicht wesentlich anders zu sprechen als der Jünger des Herrn im gedicht Brownings. Was Browning aus dem christentum in sein kunstwerk überführt, ist das „menschliche", das „ewig-wiederholbare": Die geburt eines neuen lebensgefühls, unter dessen wirkung sich sozusagen die alte „molekularstruktur" des menschlichen innern vollkommen umlagert (Karshish); die überlegenheit lebendigen gefühls über erstarrte formen abgelebter lebensenergien (Cleon); die kraft des unbedingten, des wunderlosen glaubens des jüngers an den meister, seine gefolgschaft, seine treue (A Death in the Desert).

Sind dies nicht äußerungen eines durchaus gefühlsmäßigen vitalistischen erlebens? eines künstlerisch-gestaltenden erkennens transzendenter wahrheiten, besser wirklichkeiten? Das unbegriffliche, intuitiv-unmittelbare erfassen der glaubenswelt, das hier Browning und mit ihm alle große kunst, seitdem kunst besteht, zeigt und das für das lebendige bestehen jeder religion, im gemüt der laien (i. e. des natürlichen menschen) viel wichtiger ist als katechismen und theologische kommentare, muß hier aufs stärkste betont werden. (1) Aus einer religion wird sich das am leben erhalten, was auf der lebenslinie und nicht was auf der todeslinie liegt.

Diese, dem künstlerischen menschen adaequate interpretation des christentums und nur sie in Brownings gedichten zu ermitteln ist von entscheidender wichtigkeit. Sie erweist die einheitlichkeit in seinem lebensgefühl, die kontinuität zwischen seinem künstlerischen und seinem ethischen menschen. Er bleibt was er ist, auch wenn er theologie treibt: künstler, schöpferisch-empfindender mensch.

Nach dem vorgetragenen erübrigt es sich, das gedicht "Rabbi Ben Ezra" eingehend zu analysieren. Browning macht hier den schritt von der verinnerlichung zur abstraktion. In dem gedicht wird die religion zur metaphysik, die lehre seiner christlichen weltanschauung wird in „Browningschen" bildern verkündet, frei von jeder schranke individueller bedingtheit, rein in ihrer philosophisch-ethischen absolutheit. Erinnerten Karshish und Cleon an die bunten, lebhaften, unmittelbaren gedichte aus dem kreis der kunst, an Fra Lippo Lippi und Meister Hugo, Andrea del Sarto, so ist die stilverwandtschaft zwischen Rabbi Ben Ezra und Abt Vogler nicht zu verkennen.

Mit dem „Abt Vogler" ist das gedicht über den Rabbi aber nicht nur im stil verwandt. Sein inhalt gibt eine bedeutsame ergänzung zu dem, was dort gesagt ist. Schaffen, erzeugen ist das „evangelium" des Abtes. Totalität des lebens, durchleben des lebens ist das „dogma" des Rabbi.

In dithyrambischer sprache, mit der verzückten erleuchtung eines, der im tanze Gott anbetet, verkündet der hellseherische Rabbi (gewaltsam anschaulich und hyperbolisch abstrakt zugleich) eine lehre, die nicht allzu

1) Auf diese "sendung" der kunst macht in ganz anderer zusammensetzung mit recht Unger aufmerksam an verschiedenen stellen seiner schrift "Literaturgeschichte als Problem Geschichte".

weit entfernt ist von dem lebensjubel Nietzsche-Zarathustras. Abt Vogler und Rabbi Ben Ezra sind die wächter am tor zum reiche Robert Brownings.

Für die sicherheit gegenüber dem tod und die freundschaft zum leben vergleiche noch Prospice, (1864; I/599) und das humoristische Confessions, (1864; I/598). Das letztere ist auch ein feines beispiel für Brownings verbundenheit mit den alltäglichen gegenständen und für seine ausgezeichnete plastische phantasie. Aus den gewöhnlichen dingen zaubert er einen kleinen kosmos, ohne allegorien, metaphern, mythologien.

Ich wende mich der letzten gruppe der gedichte zu, denen, die zum thema die liebe haben.

Liebe.

Zunächst einige bemerkungen über verschiedene gedichte, die nicht unmittelbar dies thema enthalten. Die liebe ist in ihnen nur mótor eines dramatischen geschehens. Das thema besteht darin, die einzelnen phasen dieses von der liebe getriebenen geschehens darzustellen. Hierher gehören, deshalb unter den balladen behandelt, gedichte wie "The Confessional" und "The Laboratory".

Das erste redet, obwohl die katastrophe durch die liebe herbeigeführt, nicht von ihr, sondern von der ohnmächtigen verzweiflung einer hintergangenen seele und von jener bekannten „staatspolitischen notwendigkeit", die den einzelnen erledigt sobald er ihre rechnungen zu verwirren droht. Das zweite beschreibt eine giftmischerküche und schildert die ausbrüche eifersüchtiger rachsucht. "Porphyria's Lover" zeigt ebenfalls die tat durchaus im vordergrund, es wurde deshalb mit unter die balladen eingereiht. Die gedichte "A Light Woman", "The Lost Mistress", "Song" sind gelegenheitsgedichte. Sie sind jedes in seiner art reizvoll, für unsere zwecke aber wenig wichtig.

Eingehender möchte ich über das gedicht "Mesmerism" sprechen. Es stellt scheinbar die höchste sehnsucht dar, jene kraft der liebe, die über die irdischen grenzen hinausreicht und den tod überwindet. Ist wirklich in ihm von der ethischen macht des Eros die rede, oder vielleicht doch von etwas anderem? Das gedicht stellt eine beschwörung dar. Der liebende zitiert die tote aus ihrer grabkammer und bannt mit der gewalt magischen willens ihren schemen in seine irdische gegenwart. Was ist das? Es ist die materialisation eines metaphysischen. Liebe, nicht in ihrer ethischen macht, sondern im physikalischen experiment. Dies experiment ist in dem gedicht genau und eindrucksvoll geschildert. Das gedicht ist aber deshalb nicht weniger ungeistig als die sachliche beschreibung der experimente mit „klopftischen" oder mit „materialisationen". Das ergebnis ist kasuell und ohne überpersönliche bedeutungszusammenhänge. Es läßt nicht den heilsamen stachel in unserm innern zurück wie z. B. "The Patriot". Es ist nur interessant, weil es in seinen einzelnen phasen realistisch gut gemacht ist. Die zitation eines verstorbenen kann nie „jedermanns" sache sein. Deshalb bleibt das gedicht fremd. Es ist mit einmaligem lesen ausgelesen, wie ein fait divers.

Anders "The Confessional" und "The Laboratory". Verzweiflung und eifersucht sind jedem menschen ins herz gelegt. Die beschwörungskraft aber nicht. Die beschwörung der toten ist für das künstlerische vermögen des lesers steril: Für den standpunkt der kunst — und das ist der standpunkt des lesers — beweist die zitation nur die zufällige macht eines einzelnen; nichts allgemeinwertiges; daher vermag das gedicht keinen nachhallenden klang im künstlerischen gemüt der mitmenschen auszulösen; oder gelehrter formuliert: es kann die ästhetische rezeptivität nicht produktiv machen. Was ist bei solchen gegenständen aus dem reiche des übernatürlichen das eigentliche objekt der kunst? Die stimmung. Die stimmung des unbestimmten, schauerlichen, des grauens, des rätselhaften, der über den tod hinausweisenden metaphysischen ahnung oder der in das leben zurückfühlenden erinnerung.

In Brownings verserzählung schwingen diese bedeutungen nicht mit. Nur die physikalische tatsache der beschwörung ist geschildert und so realistisch, daß der leser aus ihr gar nicht herauskommt. Aber was ist ein experiment, wenn es seine letzte phase durchlaufen hat? Es ist aus, wir nehmen sein ergebnis ad acta; ein experiment ist immer rückgewandt, beweisend, alle kunst aber weist vorwärts; das ist der diametrale unterschied zwischen wissenschaft und kunst. Ob ein haus acht stockwerk hat oder achtzig, eine fabrik tausend statt hundert maschinen im tag fabriziert, ein mann eine milliarde statt einer million besitzt, bedeutet nur eine aneinanderfügung von mehr addition, „fortschritt"; keinen aufstieg und keine vertiefung, keine neue form, die qualität bleibt unverändert. Jakob Burckhardt hält deshalb vom sog. fortschritt nicht allzuviel; weil wir, wie er sagt, über die tatsache, daß ein mensch fähig ist für den andern sein leben zu lassen seit Homer schließlich nicht hinaus gekommen sind. Ebenso bleibt die qualität eines menschen unverändert, wenn er tote zu beschwören versteht. Diese eigenschaft bedeutet nur eine quantitative verlängerung seiner willenslinie. Magie, zutiefst unkünstlerisch, ist höchstens beängstigend. Sie vermag zwiefach zu wirken: nützlich (weiße magie), bösartig (schwarze magie); aber schöpferisch nie. Für die kunst ist ein toter, ein gespenst an sich nur ein ding, langweilig, gleichgültig wie ein eiserner ofen. Gespenster sind keine visionen, visionen sind etwas ganz anderes; sie sind schöpferisch gestaltetes und schöpferisch wirkendes. Der heilige hat visionen, er sieht keine gespenster! Mit seiner zitation sagt das gedicht über wesen und macht der liebe nichts aus; es berichtet nur einen parapsychischen vorgang so geschickt und genau, wie der phantasie-starke und zugleich realistische Browning es vermag. Aus E. T. A. Hoffmann ist bekannt, wie magische dinge künstlerisch behandelt werden können. Bei Hoffmann sind und bleiben immer die gemütsbewegungen des lebenden und seine schicksale oder die umgebung, in der das magische ereignis sich abspielt (haus, zimmer, stunde, ort) das primäre. Die geister haben nur symbolische bedeutung, exponentiellen wert; die stimmung verdichtet sich zu geistern. Anders in Brownings gedicht. Hier fehlt es an schicksal und die atmosphäre der geisterstunde ist, wie jeder empfinden wird, ad hoc erfunden, die einzelnen momente, die verschiedenen nebenumstände sind requisiten, kulissen. Wir

bleiben immer bei der nackten physikalischen tatsache der zitation, Browning hat kein organ für geister. Das gedicht zeigt nur sein technical skill.

Die eingehende analyse sollte die grenzen Robert Brownings und mit ihm der realistischen kunst überhaupt zeigen. Sobald ein kunstwerk im tatsächlichen v e r f a n g e n bleibt, sich keiner idee vermählt, bleibt es steril; es macht unsere imagination nicht produktiv, sondern setzt nur unsere phantasie in erregung.

Im gedicht "C h i l d e R o l a n d" bewegt sich unsere einbildungskraft frei und kann die grenzen des in dem gedicht gegebenen überfluten. In dem gedicht "M e s m e r i s m" bleibt sie an das experiment gefesselt.

Verborgener im thema liegt aber noch ein zweites unkünstlerisches moment. Bei einer zitation wird ein zwang durchgeführt; zwang aber ist keine künstlerische kategorie, sondern eine kategorie des verstandes. Wie alles verstandesmäßige involviert der zwang kausales geschehen. Zwang impilziert ergebnis, folge. Zwang ist kunstwidrig; genau wie moral im gegensatz zu ethik. Ein ethischer begriff impliziert nie ein ergebnis, nie das erreichthaben; nur das streben, das erreichen wollen. Nie die tatsache, nur die möglichkeit. Hier liegt ein prinzipieller unterschied zwischen moral und ethik und der grund, warum moral kein gegenstand der kunst sein kann, wohl aber ethik es im höchsten maße ist. Moral ist zu ende gekommene ethik, besteht aus kodofizierten konklusionen. Ethik ist lebendiges gefühl, wirken, schaffen. Ethik hat richtung, intensität; strebt nach einem ziel, erreicht es aber nie. Ethik ist aufs tiefste verwandt mit religion und kunst, moral mit rechtswissenschaft und gesellschaftsökonomie. Diese zwei kategoriegruppen schließen sich keineswegs aus, sie sind beide unentbehrlich, aber welches die höhere, die weiterreichende von beiden ist, kann niemand in zweifel ziehen. Die großen gedichte Brownings handeln von ethischen erlebnissen, nicht von moralischen schwierigkeiten. Es leuchtet nach dieser begriffsbestimmung auch ein, warum im kunstwerk nie die moral, immer die ethik des individuums; nie die staatsraison, immer die freiheit der persönlichkeit recht behält, wenn sie auch meist besiegt wird.

Der schluß des gedichtes hat eine merkwürdige moralische wendung. Das gedicht ist ein erstaunlich realistischer bericht! Seinem wesen, seiner wirkung nach, obwohl das höchste motiv aller kunst, das prinzip alles lebens verwendend, ist es nicht zur großen kunst zu rechnen. (1)

Ich komme zum hauptteil des abschnittes.

Die früheren auseinandersetzungen über kompositionsweise, gestaltung der wirklichkeit im kunstwerk, behandlung geistiger themen, stark emotionale dynamische einstellung zu religiösen und künstlerischen fragen (eigentlich fragen des künstlers) haben wohl zur genüge struktur und seele von Brownings stil gezeigt. Es ist überflüssig, auch bei den liebesgedichten

1) Die unterscheidung zwischen moral und ethik, zu der die analyse dieses gedichtes geführt hat, vertritt wie mir scheint, auch Jakob Burckhardt in seinen "Weltgeschichtlichen Betrachtungen", 2. auflage, seite 9, wo er schreibt: "Das wahre und gute ist zeitlich b e d i n g t. Auch z. B. das g e w i s s e n ist zeitlich b e d i n g t, aber die hingebung, zumal die mit gefahren und opfern verbundene und das zeitlich bedingte gute ist etwas unbedingt herrliches." Entsprechende unterscheidungen liegen auch Walkers bemerkung zu grunde: "Carlyle valued might but not success". Literature of the Victorian Era S. 73.

diese fragen weiter zu verfolgen. Browning weicht in ihnen von seinem stil nicht ab. Dafür soll über art und sinn seines liebens gesprochen werden.

Bereits die religiösen gedichte zeigten, welch überragenden platz in seiner weltanschauung und gottesvorstellung die liebe einnimmt — nicht die idee der harmonie des einzelnen mit dem unendlichen, oder die idee der sünde, gnade, vergeltung, erlösung — sondern die tätige wirkende liebe. Sie war das verbindende element zwischen dem künstlerischen und denkerischen seiner person, das, was hierzwischen einheit schafft. Viel stärker noch zeigt sich die essentielle bedeutung der liebe für ihn, wenn dieselbe nicht mehr nur helfender, tragender unterbau einer stark religiösen metaphysik ist, sondern selbst zum königlichen thema der dichtung wird. Es ist nur natürlich, daß in einem expansiven ja explosiven, von der inneren kraft unaufhaltsam vorwärtsgetriebenen mann wie Browning die liebe in ihrer aktivsten, männlichsten form, handeln, fühlen und denken bestimmt.

Browning soll ein besonders philosophisch veranlagter dichter sein. Es gibt entsprechende literatur über ihn. Er ist von natur heftig, ungestüm, rücksichtslos; daher im ausdruck oft übermäßig kurz und im gedanken manches mal bis zur fragwürdigkeit enigmatisch. Diese eigenart erweist aber noch niemanden als philosoph. Außerdem sind die metaphysischen gedanken Brownings auch aufs empfindlichste abhängig von der religion. Wir meinen aber mit Jakob Burckhardt eine philosophie habe „eine wirkliche, d. h. voraussetzungslose philosophie zu sein, welche mit eigenen mitteln arbeitet. Denn die religiöse lösung des rätsels gehört einem besonderen gebiet, einem besonderen inneren vermögen des menschen an.“ Der philosophische gedanke wird gedacht, ausgelegt, diskursiv und dialektisch entwickelt. Philosophische theorie ist besinnung, entspringt dem verlangen nach ruhe, nach festem zustand; der philosophische gedanke ist selig in sich selbst. Schwerlich hat ein dichter, der dem kontemplativen vermögen so fern steht wie Browning, veranlagung und neigung unverwandt auf die ruhende kugel des vollkommenen philosophischen gedankens zu schauen. Wahrheit an sich wäre für ihn, den dichter, was der absolute wärmetod in der natur ist. Abstraktes philosophieren kann nicht seine sache sein. Was aus dem Browningschen „ozean der poetischen ströme“ an philosophischem herausgefischt werden kann, ist unbedeutend und ohne eigenart. In seinen dichtungen leben nicht philosopheme, sondern künstlerische gestalten und menschliches lieben.

Liebe ist ein aufstörender geist. Vom Eros ist noch kein dichter zum philosoph geworden; eher umgekehrt der philosoph zum dichter. Liebe macht das abstrakte konkret. Eros wandelt den begriff zur idee. Liebe denkt keine gedanken. Liebe erlebt bewegungen und verwandelt sie in bilder. Der große dichter wird immer der aphilosophischte unter den philosophen sein und wenn er „philosophiert“, was er ja gelegentlich nicht wird lassen können, wird er im grunde immer über die liebe philosophieren als dem absoluten.

Auf pedantischem umweg erweist sich das selbstverständliche als wohlbegründet: Browning ist ein liebender und kein philosophierender künstler. Die wirkung der liebe in ihm in bezug auf sein werk können wir vergleichen mit dem zerfall eines elementes und seiner umwandlung in ein anderes. Die

liebe verbrennt in ihm und kommt wiedergeboren zutage in der form des werkes. Wir dürfen alles, was ein vom schöpferischen dämon so durchaus besessener dichter, wie Browning es war, über die liebe gesagt hat, mit größter aufmerksamkeit verfolgen. Es führt zum innersten kern seines wesens und vermittelt zugleich erlebteste einsichten, die ein großer liebender in der liebe gehabt hat.

Drei stufen können wir angeben, auf die sich die mannigfaltigen formen menschlicher liebe und damit der verschieden gestimmten gedichte der liebe beziehen lassen. Hoffnung — zurückweisung — triumph. Welche zwei stimmungen die dankbarsten für das lyrische gedicht sind, ist klar: die mit negativem index. Darum beherrschen sie auch das lyrische feld. Für uns aber, die danach fragen, welchen inneren sinn der liebe von Browning zuerkannt wird, ist die wichtigste stimmung die letzte. Weder der sich in erregender hoffnung, noch der sich in dumpfer verzweiflung verzehrende, ist besonders disponiert, weise und vernünftig über das wesen der liebe auszusagen; alles was er sagt, trägt die spuren von ira et studio.

Hören wir, was Browning aus der fülle lebendigen wissens über die liebe positiv verkündet: Aus den strophen V und VII von Cristina geht emphatisch hervor: Die seele, die ihr zweites ich versäumt, hat vergeblich gelebt. Aller wert des lebens konzentriert sich in dem einen augenblick, in dem zwei seelen sich zu einer höheren einheit vereinen; nicht nur verbinden. Solchem leben, solchem lieben in diesem erdenwandel allein wird höchste, entscheidende bedeutung zugemessen. Solche liebe ist diesseitig, erdzugewandt. Sie besteht nicht in träumerei, wehmutvollem schwärmen, verzücktem anbeten; Brownings liebeshelden erleben keine abenteuer, sie treiben kein spiel. Die suchende seele durchdringt sich mit der erwählten seele in unverletzbarer innerlichkeit, unlösbarkeit. Sie bildet einen neuen organismus mit ihr. Das ist kein „sichverlieren" und kein „erobern", sondern ein sich-wandeln, emporwachsen, schöpferisch-sichentfalten, schöpferisch-zeugen im andern.

Tragend, kräftigend, schützend, männlich ist diese liebe.

CRISTINA.

V.

Doubt you if, in some such moment,
As she fixed me, she felt clearly,
Ages past the soul existed,
Here an age 'tis resting merely,
And hence fleets again for ages,
While the true end, sole and single,
It stops here for is, this love-way,
With some other soul to mingle?

VI.

Else it loses what it lived for,
And eternally must lose it;
Better ends may be in prospect,
Deeper blisses (if you choose it),
But this life's end and this love-bliss
Have been lost here.

A LOVER'S QUARREL.

XV.

Love, if you knew the light
That your soul casts in my sight,
How I look to you
For the pure and true
And the beauteous and the right, ...
Bear with a moment's spite
When a mere mote threats the white!

A WOMAN'S LAST WORD.

VI.

Be a god and hold me with a charm!
Be a man and fold me with thine arm!

VII.

Teach me, only teach, Love! As I ought
I will speak thy speech, Love, Think thy thought —

VIII.

Meet, if thou require it, both demands,
Laying flesh and spirit in thy hands.

Sie ist ihrem wesen nach unentrinnbar, fatalistisch.

EVELYN HOPE.

IV.

No, indeed! for God above
Is great to grant, as mighty to make,
And creates the love to reward the love:
I claim you still, for my own love's sake!
Delayed it may be for more lives yet,
Through worlds I shall traverse, not a few:
Much is to learn, much to forget
Ere the time be come for taking you.

V.

But the time will come, — at last it will,
When, Evelyn Hope, what meant (I shall say)
In the lower earth, in the years long still,
That body and soul so pure and gay?
Why your hair was amber, I shall divine,
And your mouth of your own geranium's red —
And what you would do with me, in fine,
In the new life come in the old one's stead.

Den gleichen gedanken sagt der vers in dem gedicht: "Two in the Campagna": How is it under our control, to love or not to love..."

Es ist unerlaubt dieser liebe auszuweichen; ein gedanke, den Browning mehrmals dichterisch geformt hat, z. B. in "The Statue and the Bust", "Youth and Art". Die liebe wird zur quelle aller moralischen kraft.

Einer der schönsten gesänge über das erfüllte besitzende glück lebenschaffender liebe ist das gedicht "By the Fire-side".

BY THE FIRE-SIDE.

XLVII.

A moment after, and hands unseen
Were hanging the night around us fast;
But we knew that a bar was broken between
Life and life; we were mixed at last
In spite of the mortal screen.

XLVIII.

The forests had done it; there they stood;
We caught for a moment the powers at play:
They had mingled us so, for once and good,
Their work was done-we might go or stay,
They relapsed to their ancient mood.

Die realisierung der liebe besteht in der irdischen vereinigung, im vollkommenen ineinanderaufgehen der seelen, im ineinanderleben der zwei liebenden ... was ganz und gar nicht erfordert, daß sie ihre individualität aufgeben. Im gegenteil die individualitäten steigern einander. Brownings männer und frauen sind immer verschieden in ihrem naturell; sind sich immer in der opposition, der schöpferischen oder zerstörenden. Sie sind nie lethargisch. Diese liebe wird nicht realisiert in spannungen, in metaphysischen gleichungen von liebe und unendlichkeit, liebe und gott, liebe und vergessen, liebe und vergehen. Der sinn der strophen in dem gedicht "By the Fire-side" ist der, daß eine neue existenz anbricht, etwas überpersönliches, wenn zwei menschen sich finden. — Dieses neue soll weiterdauern — dauert aus sich heraus weiter, unabhängig von allen zeitlichen akzidentien. Denselben gedanken enthalten Cristina, Last Ride und auch The Statue and the Bust. Brownings liebe ist reif und bewußt. Sie ist von höchster willensintensität, von höchster klarheit und selbstbejahung, frei von zweifeln und rätseln.

Es galt hier Brownings wichtigste sätze selbst im original zusammenzustellen, weniger sie zu interpretieren. Sie sagen ihre gedanken deutlich und unmittelbar; weiteres umschreiben und auseinanderziehen verwirrt nur und schwächt ab. Daß sein lieben nicht „die" liebe ist, daß anderes lieben durch sein lieben nicht etwa „widerlegt" wird, bedarf keiner besonderen auseinandersetzungen.

Love among the Ruins 1855 (I/261)

Das gedicht Love among the Ruins ist nicht in erster linie ein liebesgedicht. Wir betrachteten es bereits als landschaftsgedicht. Es ist außerordentlich reich an bildern, gedanken und an stimmung. Die verschiedenen motive, ineinanderverschlungen und nicht mehr selbständig für sich, erzeugen ein gebilde, das der Engländer "highly elaborate" nennt. Der liebesgesang steigt nicht aus der stimmung empor als ihre letzte sublimierung, wie sich z. B. in dem gedicht "Two in the Campagna" die elegie über die windbewegte ebene fortsetzt in der klage des liebenden. Das liebesmotiv ist vielmehr in bewußtem gegensatz gebracht zur landschaft. Diese absichtliche spannung, schon im titel angedeutet (gibt es einen

größeren gegensatz als den von liebe und ruinen?) ist nicht romantisch, sondern romanesk. Romantisch ist Browning, soweit er es überhaupt sein kann, z. B. in "Two in the Campagna" oder "Rudel". In "Love among the Ruins" werden dem historisch-heroischen landschaftsbild durch die liebesszene absichtlich starke lichter „aufgesetzt", und wiederum tritt gegen die imposante archäologische folie das liebesmotiv grell hervor, so grell, daß die abgegriffene schlußwendung "love is best" banal klingt und das gedicht in diesem vers merklich abfällt. Sehen wir ab von dem formell schwachen. Desto klarer, worauf es in diesem zusammenhange ankommt, geht auch aus diesem romanesken hymnus hervor, daß Browning als höchstes gut die lebensbejahende, körper und geist gleichermaßen umschließende, jubelnd den augenblick zur ewigkeit wandelnde liebe verkündet. Es ist die gleiche liebe wie die in dem gedicht "By the Fireside". Dort abgeklärt, rückblickend, ein einziges dankesopfer an die geliebte frau; hier stürmisch jugendlich in der vehemenz jener „göttlichen verblendung", der die sterne nur mehr glitzersteinchen sind und die mit bergen ball spielen möchte.

In a Gondola ist einer der glänzendsten gesänge Brownings und nicht nur Brownings auf die irdisch-sinnliche, von leidenschaftlichen strömen durchrauschte, hier von zarten regungen umzitterte liebe. Alles sinnlich-körperliche ist vom intellektuellen und ethischen stoff des menschen durchtränkt. Die schwermut, die süße, die gewalt der den irdischen tod lächelnd umarmenden liebe ist aufgefangen in bildern, rhythmen und wechselnden stimmungen. Erlebnisse so unerhörter lebensspannung, eines glücks, das über alle irdischen grenzen hinweggleitet, können nicht anders als tragisch enden, ... dürfen es nicht; zumindest nicht in der kunst. Sie würden — hätten sie bestand — ins spießige umschlagen, ... oder endeten in einer apotheose. Das ist aber letzten endes nichts anderes als der tod, allerdings der göttliche tod. In a Gondola 1842 (I/399)

Von der ersten zeile ab ist spürbar, wie das verhängnis den liebenden folgt. Unter seinem schatten, seiner unsichtbaren drohung steigert sich ihre leidenschaft, vertieft sich ihr sinnen, und sie erreichen das höchste an erlebnis, was auf dieser erde möglich ist. Beinahe glücklich ist zu preisen, wer mit solchen augenblicken sein leben endet. Dieser akkord klingt nach, wenn die verse verstummt sind. Der tragische ausgang ist steigerung, vollendung, ist „künstlerische" konsequenz, er ist nicht ein „unglück", ein "deus nefastus ex machina", oder eine willkür des dichters. In dieser inneren geschlossenheit des themas, die wir immer wieder finden, liegt die hauptstärke Brownings. Ihr entspricht die geschlossenheit seiner komposition.

Die besprochenen gedichte verherrlichen jedes in einem anderen bild die realisierung der liebe. Wie steht es mit den akzidentiellen zuständen der verzweiflung und hoffnung. Worüber klagt, worauf hofft die liebende seele, solange sie nicht mit der geliebten seele vereinigt ist?

Vier gedichte möchte ich hier nennen; jedes davon lehnt auf seine art die nichtrealisierung der liebe ab, als verkehrt, töricht, feige. Das erste ist The Statue and the Bust. Es ist gewissermaßen moderne The Statue and the Bust 1855 (I/431)

kunstlegende, ätiologische sage. Eine büste und eine reiterstatue stehen, eine straße zwischen sich, sich gegenüber. Ihre augen sind auf immer und unverwandt aufeinander gerichtet. Warum? das gedicht erzählt die geschichte: Die steinerne pose ist trauriger ersatz für das, was die liebenden im leben nicht realisiert haben; es hatte der mut gefehlt, die trennenden wände umzuwerfen und ein neues schicksal gemeinsam zu wagen. Respectability und Youth and Art formen das gleiche thema der versäumten gelegenheit in einer mehr spielenden weise. Too Late geht ebenfalls über dies thema; aber in leidenschaftlich-verzerrtem stil. Hier hat der tod die wiedergutmachung verkehrter verhältnisse unmöglich gemacht. Die geliebte frau, die im leben einem andern verbunden war, ist nicht mehr unter den lebenden und der liebende zerschlägt in ohnmächtigem schmerz seinen zorn am stummen fatum seines schicksals. Ist dies schicksal tragisch? Die liebenden selbst trifft kein verschulden. Es ist eher fatalistisch, erdrückend. Ganz anders als diese ausrufe und anklagen tönt der sang auf Evelyn Hope, den wir schon einmal in diesem abschnitt erwähnt haben. Hier hofft der liebende, ja mehr, er weiß es für sich ganz gewiß, daß die stunde für ihn und die geliebte seele kommen wird. Im jenseits, oder in einem andern leben; er wird sie sehen, wird mit ihr sein, wird sie preisen, ihre köstlichen irdischen gaben besingen, ihr haar, ihren mund, ihre farbe. Robert Brownings liebe ist im höchsten maß zugleich sensuell und spirituell.

Respectability 1855 (I/291)
Youth and Art 1864 (I/599)
Too Late 1864 (I/575)
Evelyn Hope 1855 (I/260

Das gedicht Two in the Campagna enthält die klage über vereinsamung. Der mensch irrt, solange er einsam ist, nur sich selbst lebt, umher wie der vom wind getriebene samenball der distel. Erst in dem andern Ich findet er seine erfüllung, seine wahre verwirklichung. Unaufhaltsam muß er sie suchen, wie der romantiker die blaue blume. Und diese liebe, darf man hinzufügen, kann niemals ganz ihre erfüllung erlangen; das lieben des mannes und das lieben der frau sind im wesen verschieden. Das gedicht "Serenade" erinnert ebenfalls an diesen gedanken. Zumindest liegt dieser gedanke mit in den worten des spielmanns. Die sehnsuchtgetränkten gedichte Rudel und Eurydice will ich nur kurz erwähnen. Sie gehören zu dem lyrischsten, was Browning überhaupt geschrieben hat. Sehr lehrreich ist ein vergleich zwischen dem Rudel Brownings, dem bekannten gedicht Heines „Melisande von Tripolis" und Carduccis pompösen stanzen "Giauffrè Rudel". Deutlich zeigt sich hierbei Brownings intensiv-dynamisches gestalten gegenüber Carduccis statisch-theatralischem schauen und Heinrich Heines kinetisch-gespanntem empfinden. Carducci erzielt trotz allem aufwand an mitteln nicht die wirkung, auf die es bei diesem thema ankommt. In wenigen, viel ruhigeren, aber symbolisch starken bildern gibt Browning die stimmung, der sich zu tode verzehrenden sehnsucht. Verglichen mit der dichtung des italienischen Vates ereignet sich in dem gedichte Brownings sozusagen nichts. Und doch ist das thema sinnlicher, wirklicher als die segelgeschwellte fahrt des schmerzensschiffes durch die blauen wogen im sonnenuntergang und die theatralische szene unter dem zeltdach zu füßen der burg von Tripolis in den Carduccianischen stanzen. Carduccis sehen ist extensiv, Brownings sehen intensiv. Carduccis gedicht ist ein zauberhafter pageant, Heinrich Heines gedicht eine entzückende sentimental-ironische canzone. Brownings gedicht ist der tristangesang des todgeweihten Troubadour.

Rudel 1842 (I/546)
Eurydice 1864 (I/599)

Wenn die liebe so starken dynamischen charakter hat; zwischen den menschen, die zueinander gehören, derart verwandelnd und steigernd wirkt, so muß andererseits bei nichtübereinstimmung der menschen der rückschlag auf sie katastrophal sein. Kompromisse sind nicht denkbar. Daher der tod der "Last Duchess", die flucht der herzogin im gedicht "The Flight of the Duchess", der verzweifelte gram in "The Worst of It", das kein verzeihen kennt, auch nicht jenseits des grabes. Die katastrophe in dem gedicht "A Forgiveness" aus dem jahre 1872, das ich hier, obwohl es nicht mehr in die grenzen dieser arbeit gehört, erwähne, führt ganz besonders diese tragische reaktion zwischen zwei menschen durch.

By the Fire-side und One Word more sind die besten beispiele für die positive lebenverklärende wirkung ungestörter liebe. Erinnert sei hierbei auch an die frauengestalten in den dramen, z. B. eine Polyxena, eine Lady Carlisle. Ihr handeln ist ganz und gar bestimmt von teilnehmender tiefer liebe und starker besonnener freundschaft zu dem mann, dessen wesen und charakter oft ganz und gar nicht unwiderstehlich, eher fehlerhaft und zweifelhaft ist. Aber wann kümmerten den großen liebenden je die schwächen des andern Ich? Liebe ist nicht rational. Ihre irrationalität hat Browning immer erkannt und bekannt. Seine gestalten sind alles andere als idealhelden, idealheldinnen. Aber in einem sind sie wahrhaft ideal: in ihrer leidenschaftlichkeit, ihrer kraft, ihrer hingebungsfähigkeit, ihrer rücksichtslosen liebe zur liebe.

By the Fire-side 1855 (I/281)
One Word more 1855 (I/547)

Tiefe gedanken über die unlösbarkeit der liebe, den unterschied zwischen dem lieben des mannes und dem lieben der frau sind niedergelegt und diskutiert in dem wegen seiner ausschließlichen gedanklichkeit schwer sich gebenden gedicht "Any Wife to any Husband". Schon der titel deutet auf abstraktheit. Seine analyse würde das bisher vorgetragene weder vertiefen noch modifizieren.

Any Wife to any Husband 1855 (I/285)

Rückblick.

Verschiedene mal führte die darstellung zu kurzen zusammenfassungen. Mehreremals griffen prinzipielle erörterungen ein, die scheinbar vom thema abführten; wie ich hoffe aber doch zur besseren begründung der vorgebrachten meinung beigetragen haben. Was hier noch folgt, enthält nichts wesentlich neues; aber es ist zweckmäßig, rückblickend die verschiedenen beobachtungen nach wenigen gesichtspunkten zu ordnen.

Gegenstand

Brownings welt ist wesentlich eine welt der sinne. Dieser mann war ein mann des auges und sein auge war nahsichtig; nah-sichtiger als das aller dichter. Daher in seinen vergleichen und schilderungen die vorliebe für die niedere pflanzen- und tierwelt, daher die vorliebe für unbekanntere individuen aus der vergangenheit. Bei der schilderung eines Lionardo oder Shakespeare hätte er sich im großen und ganzen auf allgemeinheiten beschränken oder anekdoten verwenden müssen. Denn aussehen und charakter dieser menschen liegen ja für uns gewissermaßen traditionell fest; bei unbekannteren oder vollkommenen ignoti dagegen vermag der dichter frei zu gestalten und also die charakteristischen einzelheiten hinzufügen, die er zu seinen zwecken gerade braucht.

Browning ist unmittelbar, deshalb bestehen für ihn die durchschnittsdinge dieser welt. Seine helden sind, je näher sie der gegenwart stehen, desto durchschnittlicher in ihrem wesen. Seine männer und frauen sind menschen wie wir alle. Indessen sind gewisse typen bevorzugt; zunächst der typus des gebrochenen oder zweifelnden oder suchenden mannes. Daneben häufig der willensstarke imperatorische charakter. Es fehlen die weichen, sentimentalen, die in ihrer empfindsamkeit sich badenden wesen. Seine frauengestalten sind ebenfalls sehr selbständig, verstandesbegabt. Der zerbrechlichere typus der „herzoginnen" kommt selten vor.

Die „liebe" kommt meist an einer krise zur darstellung; sei es nun, daß diese krisis vorgeahnt, vorübergegangen oder in voller aktion ist; das idyll fehlt.

Brownings begriffe haben in keiner weise die originalität, schöpferische kraft und unabhängigkeit, die wir an seinem anschaulichen gestalten, an seinem seherischen schauen lieben und bewundern. Seine gedanken sind nicht verwickelt, reich an fragezeichen. Seine probleme sind im grunde einfach, oft alltäglich; immer allgemein menschlich. Die kompliziertheit seiner dichtungen, die man nicht abstreiten kann, liegt nicht im objekt oder in der fragestellung, sondern in der art der durchführung, in der gebung. (1)

Kunstwerk

Browning kann sich nicht genug tun, an deutlichkeit, vollständigkeit, mit einzelheiten. Auf diese weise wird er oft verwirrend, unübersichtlich, weitschweifig. Dabei kann trotzdem die architektonische komposition des gedichts durchaus klar sein. Zum vergleich denke man an ein haus, das von außen gut gegliedert ist, im innern aber ein verwickeltes labyrinth von räumen birgt.

Seine werke sind weder durch einen besonderen adel des objekts noch durch ein besonders ritterliches wesen ihres schöpfers ausgezeichnet. Es geht von ihnen nicht der zauber eines Byron, Hölderlin, Alfieri, Lermontoff aus.

Seine art, den gegenstand im kunstwerk zu behandeln, ist dinglich, handgreiflich, derb. Selten finden wir eine allegorie. Die bilder und vergleiche sind selbständig in sich und für sich und sachlich genau durchgeführt. Alles begriffliche seiner dichtungen erscheint anschaulich eingekleidet, was durchaus nicht immer zur erhöhung der klarheit beiträgt.

Beim überschauen der gewaltigen leistungen italienischer, niederländischer, altdeutscher malerei könnte man glauben, daß die biblischen stoffe ums jahr 1600 erschöpft gewesen wären. Ein Rembrandt kam und es schien, als wäre die schrift überhaupt noch nicht gelesen, als seien nur paraphrasen darüber gemacht worden. Nicht unähnlich ist Brownings verhältnis zu den früheren und zeitgenössischen dichtern. Ihre themen und seine themen sind nicht viel verschieden, aber Browning sieht sie neu. Er schreibt keine paraphrasen, er beschreibt. Er bleibt bei seinem faktum, läßt sich schwer entrücken, von gedanken forttragen. Er ist farbig und reich an vielerlei form, realistisch und temperamentvoll wie keiner seit Shakespeare. Das

1) Ich bin also anderer Meinung als z. B. Körting in seiner geschichte der engl. literatur und viele andere mit ihm und nach ihm.

streben nach wahrscheinlichkeit und genauigkeit bringt ihn zur rahmenkomposition, indirekten darstellung durch dritte personen, briefform. Zugleich erreicht er damit eine steigerung in der wirkung: erinnerung denkt verkürzend, auswählend; also an sich schon künstlerisch hervorhebend, verstärkend. Sein ganzes augenmerk ist auf eine höchstmögliche zusammendrängung, verdichtung des gegenstandes gerichtet.

Sein werk enthält wenig ganz persönliche gedichte, sie werden kaum das halbe dutzend vollmachen. Das eigene innere bloß zu legen, widerstrebte ihm. In seinen dichtungen spricht das objekt, nicht der dichter. Und doch dürfen wir mit demselben recht das umgekehrte sagen. Überall hören wir den dichter, nirgends das objekt allein. Wie ist dieser widerspruch zu verstehen? Browning ist einer der dichter großen ausmaßes, in dessen person sich das lyrische und dramatische element nicht nur gleich stark gegenüberstehen (das ist auch bei Shakespeare der fall), sondern so ineinander verquickt sind, (während sie bei Shakespeare wunderbar klar und unabhängig nebeneinander arbeiten), daß er weder reiner dramatiker noch reiner lyriker werden konnte. In glücklicher originalität schuf er sich für seine zwecke das, was wir heute Dramatic Monologue nennen.

Wohl verschwindet er hinter seinen fifty men and fifty woman, aber nur so, wie der schauspieler, der immer hinter der rolle, die er für einen abend über die bretter steuert, zu entdecken ist.

Lebensgefühl

Brownings lebensgefühl ist außerordentlich einheitlich. Entsprechend seiner lyrischen veranlagung stoßen wir überall auf den tenor seiner persönlichkeit. Dieser zieht sich wie ein cantus firmus durch das werk, ob es schildernd oder erörternd, anklagend oder preisend ist.

Immer, überall bleibt er der reine aber passioniert gestaltende künstler. Dies bewahrt ihn in seinen religiösen dichtungen vor dem didaktisch-erbaulichen ton und in seinen geschichtlichen und ethischen dichtungen vor der tendenz. Daher anderseits die freude am lebendigen diesseitigen; die naive sicherheit, mit der er jede aufgabe anfaßt und bis zu einer lösung bringt. Er hat eine seltene gesundheit und besitzt bei aller skurrilität herzenseinfalt. Herzenseinfalt äußert sich nicht nur in kinderliedern und wiegenreimen. Herzenseinfalt ist schon dort, wo güte, liebe, größe ist. Sein verstand ist stark ausgeprägt, und bei aller leidenschaft bleiben seine und seiner menschen gefühle immer wohl diszipliniert; auch in der höchsten erregung sind sie sich immer ihrer selbst bewußt. Sein wesen ist nicht weich, zart, schmiegsam; es ist männlich, er liebt die klare übersichtliche gestaltung, die geschlossene komposition. Er ist sensuell, nicht sensibel. Eine solche natur liebt das aktive handeln, nicht das empfindende beschauen. Seine vorliebe für bewegung, körperliche arbeit ist bekannt und so sind auch seine figuren keine menschen des sedentären, rezeptiven lebens — selbst ein "Grammarian" ist es nicht — sondern menschen tätiger energie und großer schaffensfreude — auch ein "Rudel" schafft noch in dem herzenselend, das ihn umbringt. Wer so dynamisch-schöpferisch lebt, denkt, fühlt, hat wenig platz für zweifel, ungewisse stimmungen, zwischentöne. Sie alle kommen im werke auch vor, aber nicht an beherrschender stelle. Browning steht den Elisabethanern näher als den Romantikern und seinen zeitgenossen in der poesie. Unter den prosakünstlern finden wir viel eher ver-

Brownings Stellung im 19. Jahrhundert

wandte naturen: Thackeray, Macaulay, Carlyle. Browning ist nicht reflektiv und traditionell wie Tennyson, aus dessen gedichten — wie Dr. Müller in seiner Marburger Dissertation über Tennyson, 1925, sagt — die lehre tönt, daß zügelung der leidenschaft den menschen gott ähnlich macht. Eher das gegenteil sagt Brownings werk: je stärker die leidenschaft desto näher der mensch dem göttlichen. Bei Tennyson konnte Dr. Müller in seiner umfangreichen arbeit von der abmalung der wirklichkeit sprechen, eine einstellung, die wir für Browning ausdrücklich ablehnen mußten. Tennyson sagt (ich übernehme das zitat aus Dr. Müllers arbeit, seite 150), "I look at all things as they are, but through a kind of glory". Für Browning würde dieser satz schon bei dem komma aufzuhören haben oder müßte etwa weiter lauten "but through a passionate temperament".

Was ist der zentralpunkt bei Browning? Wir versuchen, auch nach der analyse nur eines teiles seiner werke eine solche frage zu beantworten. Wenn ein zentraler punkt überhaupt vorhanden ist, muß er durch ein einziges gedicht hindurch zu erreichen sein. Beim großen dichter führt jede wichtige zeile zum innersten innern; allerdings gibt es auch dichter ohne zentrum. Zu ihnen gehört aber Browning bestimmt nicht.

N o v a l i s lebt das prinzip der mystischen liebe, in der naturliebe, gottesliebe, todesliebe, irdische liebe zusammenfließen. S h e l l e y s prinzip ist der transzendale spirit of beauty, die alles durchdringende, vereinende awful loveliness. K e a t s spricht den sinn des lebens aus in dem, wäre nicht der zeitbegriff so sehnsüchtig betont, antik klingenden verse: A thing of beauty is a joy for ever. L e o p a r d i lebt in der pessimistischen erkenntnis der nichtigkeit alles irdischen. D o s t o j e w s k y verbrennt in der vom mitleiden sich nähernden liebe.

Welches ist der "Pensiero Dominante" eines Browning? Keine idee ist bei ihm vorherrschend, S y m p a t h i e, duldsames und doch leidenschaftliches verstehen gegenüber allem lebendigen ist das einzige, was man schlagwortartig über sein verhältnis zur welt aussagen kann. Diese sympathie ist so stark, daß sie sich allenthalben mitäußern muß und es verhindert hat, daß er ein echter dramatiker geworden ist. Seine objektive liebe zu den dingen dieser welt nähert ihn Goethe und doch steht er diesem fern, weil er, verglichen mit ihm, zu sehr in den einzelheiten des gegenstandes verhaftet bleibt, die ideen ungenügend entwickelt. Anspruchslos im begrifflichen wird er oft flach in seinen gedanken. Dafür ist er wieder stark im einzelnen, geschickt im effekt (1), manchmal übertreibend bis zur geschmacklosigkeit. Die einfachheit einer idee wird oft aufgewogen mit der emphase lärmender beteurung.

Browning hat wenig sinn für das ruhende. Er muß alles s e l b s t e r z e u g e n, u m e s z u v e r s t e h e n, es nachschaffen. Dies macht ihn gewaltsam, umständlich und oft unfrei. In dieser fesselung gebärdet er sich ungestüm, obwohl sein wesen im grunde gutmütig, duldsam und liebevoll ist. Er ist ein riese in bürgerlicher kleidung.

Näher als alle englischen künstler seiner zeit steht ihm der große Franzose B a l z a c. Eine eingehende vergleichung einzelner werke dieser beiden künstler würde ein langes kapitel für sich beanspruchen und kann hier nicht

1) vergleiche die Gedichte: Sibrandus, From Gent to Aix, Metidja, Cavalier Tunes u. ähnl.

eingefügt werden. Ich begnüge mich mit der anführung einiger zitate aus Ernst Robert Curtius Buch, das die eigenart Balzacs so glücklich und eindringlich schildert.

Der leser wird zugeben, die zitate, die sich alle auf Balzac beziehen, können ebensogut auf Browning angewendet werden.

„Willentliche halluzination".

„Wissen ist schauen".

„Der mensch, dem die natur die fähigkeit zur großen leidenschaft verliehen hat — zeigt uns ihre erhabenen gestalten — aber auch ihre verzerrten verschrobenen grotesken lächerlichen formen."

„Er analysiert mit sorgsamster genauigkeit".

„Erkenntnis ist der ort, an dem alle wege von Balzacs welt münden."

„Er schildert den ganzen menschen, den wirklichen menschen."

„Dies werk ist unromantisch, antiromantisch, was nicht besagt, daß es klassisch ist."

„Beseeltheit und farbigkeit der romantik verbunden mit der analyse und gedanklichkeit der klassik."

„Divinatorische intuition ist also quellpunkt, triebkraft, und wenn man so sagen darf, methode der Balzacschen kunst."

„Balzacs kunst ist in diesem sinn eine durchdringung von naturalismus und spiritualismus."

„Eine kunst, die eine lebendige geistig leibliche wirklichkeit hervorbringt, ist eine neue schöpfung."

„Ungewöhnliche fähigkeit der mitteilung der evokation."

Wir schließen diese aufzählung mit einem zitat, das nicht zum wenigsten auf Browning paßt: „Ist fehlerlosigkeit die unablässige vorbedingung künstlerischer größe?"

Bei der stark negativen, tadelnden oder kleinlich-rechnenden beurteilung, die Browning in manchen darstellungen findet, durfte es nicht unsere aufgabe sein, gerade zu dem letzten satz belegmaterial zu sammeln. Wenn es hingegen gelungen ist, die übrigen sätze des Curtiusschen buches für Browning anschaulich zu machen, so ist der hauptzweck der arbeit erreicht worden.

Was ist Robert Browning in der englischen literatur des 19. jahrhunderts? Wir gedenken der großen tönenden künstler, eines Tennyson, eines Rossetti, eines Swinburne, abkömmlingen der größeren Keats und Spenser. Ihr ruhm ist unverwelkbar. Doch möchten wir sagen, daß Browning neben ihnen der stärkere, mächtigere ist. Wenn schönheit gleichbedeutend wäre mit glatter form, dann stünde es um ihn schlecht. Es kam ihm nie darauf an, schön zu klingen, elegant und flüssig sich zu lesen; er wollte nicht Epigone sein, er wollte neues land entdecken. Was er neues sieht, ist so mannigfach und so widerspenstig gegen die einschließung in die künstlerische form, daß diese oft davon zerspringen will; es ist so neuartig, daß die worte nicht ausreichen, um den gehalt vollkommen wiederzugeben, daher die häufige dunkelheit. Die worte sind wie schwer beladene kähne, deren gestapelte tracht über den rand hinausragt und die fahrzeuge tief unter sich drückt.

Browning liebte es, gestalten der übergangszeiten zu beschwören. Er selbst ist der exponent, der stärkste vertreter einer übergangszeit, einer

gebrochenen zeit. Er steht mit inne zwischen romantik und moderne, der moderne, die vielleicht noch gar nicht da ist. Janusgleich blickt er rückwärts und vorwärts in einem. Wir hören von Curtius aus seinem letzten buch über den französischen geist im neuen Europa, daß die Engländer Browning als ihren vertreter in einem europäischen konzert der geister wissen möchten. In der tat ist Browning der individuellste englische dichter des 19. jahrhunderts, damit der am wenigsten englische, der am meisten europäische.

Er ist realist, der bedeutendste realist Englands. Realismus geht dem publikum leichter durch romane ein als in der form des kondensierten gedichts. Beim roman gibt es angenehme brücken, über die das verständnis sich in das kunstwerk hineinstiehlt; z. B. die moralischen brücken bei einem Thackeray, die sozialen oder humoristischen bei einem Dickens, die historischen bei einem Kingsley, die milieubrücken bei einer anderen gruppe von schriftstellern. Zu Browning gibt es keine brücken, man muß ihn angehen wie der bergsteiger seinen berg; es lohnt aber die mühe, die ausblicke sind überraschend neu und weittragend.

Innerhalb der englischen literatur sehen wir in Browning den bahnbrechenden künstler des 19. jahrhunderts, einen mann, dessen wirkung noch kaum begonnen hat.

Browning und unsere Zeit

Nicht ohne grund findet der am wenigsten victorianische dichter heute wieder besondere aufmerksamkeit. Dabei unterliegt seine beurteilung, der auch diese arbeit dienen soll, einer umbildung gemäß den veränderten zeiten. Das ende des vergangenen und der anfang unseres jahrhunderts waren erfüllt von fin-de-siècle-stimmung. Es folgten die jahre des krieges und aus seinen nachwirkungen sucht sich unter qualen und mühen, wie sie generationen nicht mehr kannten, eine neue gesellschaft, ein neues europa heraus zu bilden. Wir leben in einer epoche, die nicht ohne berechtigung im buch der geschichte die überschrift umwertung der werte beanspruchen kann. Der vergangenheit stehen die einsichtigen jeder richtung mit einer unvoreingenommenheit gegenüber, die vor dem kriege unmöglich gewesen wäre; die rücksichtslos ist, aber bestimmt von der pflicht neuer verantwortung. Die „moderne" einstellung zu allen fragen des lebens, den materiellen und den geistigen, die selbständigkeit, unabhängigkeit und sachlichkeit wirklich modernen strebens schafft die verbindung zu dem dichter Robert Browning, der selbst in der tradition des XIX. jahrhunderts nach vorwärts deutet, in dessen werk vieles schon aufblitzt, was der heutigen kunst, ohne daß sie es weiß, gemeingut geworden ist. Ich kann nicht alle verbindungsfäden hier weiter verfolgen und hebe nur einen zug hervor, durch den Browning mehr zu uns als zu seinen zeitgenossen gehört: das handwerkliche mühen und arbeiten an seinem künstlertum, der sachliche ernst seines blickes, die menschliche diesseitigkeit seiner gesinnung, die ethische beseelung seiner welt.

Unsere zeit, die sich einteilt in hand- und kopfarbeiter, der es wieder aufgegangen ist, daß dem wort kunst das wort können zugrunde liegt, nicht nur der sinn inspiration; in deren hartem tageslicht viele ehr- und manche merkwürdige allegorien aus einstmals lebendigen zeiten

verblassen und verwelken, sie vermag mehr als jede frühere, einem künstler wie Robert Browning bewunderung für seine größe und sympathisches verstehen für seine schwächen entgegenzubringen. Die alltäglichkeit seiner themen, die hartnäckigkeit, mit der er die form zwingt, seine künstlerischen absichten zu verwirklichen, der schöpferische sinn für die möglichkeiten des materials, in dem er arbeitet, nämlich der sprache, sind eigenschaften, die ihn dem zeitalter der arbeitsgesinnung, in dessen anfang wir stehen, wertvoll und teuer machen muß.

Literatur.

Die literatur bespreche ich am besten im anschluß an die drei ziele, die sich die arbeit gestellt hat. (Siehe das vorwort.)

Für das methodische ziel kann ich keine besondere literatur angeben. Ich bin bekannt mit den wichtigen büchern Wölfflins, Worringers, Strichs, de Sanctis, Lansons und anderer. (1)

Mit dankbarkeit bekenne ich, daß meine anschauungen außerordentlich gefördert worden sind durch die teilnahme an seminarübungen bei Herrn Professor Dr. Deutschbein und Herrn Professor Dr. Leo Spitzer in Marburg. Auch der stets liebenswürdigen beratung Professor Deutschbeins außerhalb der übungen habe ich zu gedenken. Ebenso bekenne ich meine dankbarkeit gegenüber Herrn Professor Dr. Ernst Robert Curtius und seinen büchern. Auch des unterrichts von Herrn Professor Jacobsohn und seiner akribie werde ich immer eingedenk sein. Möchte einiges seiner klaren methode dieser arbeit zugute gekommen sein.

Über die literatur, die sich auf den literarischen zweck bezieht, bemerke ich folgendes.

Ich habe, bevor ich die untersuchung über Browning begann, nur das geistreiche buch von Chesterton (2) gelesen. Während dem studium der texte und der ausarbeitung der untersuchung habe ich weiter keine literatur benutzt. Dies geschah nicht aus überhebung; es lag mir aus methodischen gründen daran, zu sehen, wie weit ich mit eigenen mitteln allein käme.

Als die arbeit in allen zügen fertiggestellt war, habe ich literatur eingesehen. Das einzige buch, welches den systematischen standpunkt bei der darstellung mitverwendet, ist die monographie von Professor Herford (3). Ich glaube, daß meine untersuchung zu ergebnissen kommt, die sich selbständig neben früheren ergebnissen halten können. Sicher hat schon mancher beobachtungen mir vorweggenommen, aber vielleicht werden die so von verschiedenen standpunkten gemeinsam gemachten beobachtungen durch meine begründungen noch sicherer. Ich mache mir Leo Spitzers worte aus seinem buche über „Die italienische Umgangssprache" seite XIII zu eigen: „Die angst etwas nochmal zu sagen ist ebenso töricht wie die furcht vor dem nochmals denken, das Goethe in dem bekannten aphorismus im gegenteil als tröstende pflicht hinstellt. Bekanntlich können zwei menschen durch die besonderheit ihrer veranlagung nie genau dasselbe denken."

Auf eine kritische auseinandersetzung mit andern schriftstellern habe ich absichtlich verzichtet. Die arbeit will eine d a r s t e l l u n g sein. Die anführung von bruchstücken aus andern darstellungen kann die eigene nur verwirren. Auch glaube ich die seite im Browningschen wesen geschildert

1) Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,
Worringer, Abstraktion und Einfühlung, Formprobleme der Gothik,
Strich, Deutsche Klassik und Romantik,
De Sanctis, Storia della Letteratura Italiana,
Lanson, Histoire de la Littérature francaise,
B. Croce, Verschiedene Werke,
W. Pater, Werke.

2) Chesterton, Robert Browning.

3) Herford, Robert Browning.

zu haben, die bei andern darstellern bis jetzt zu knapp behandelt worden war. Aus diesem grunde fehlt mannigfacher anlaß zu kontroversen. Desto angenehmer war es mir, nach beendigung der arbeit bei verschiedenen kritikern übereinstimmung zwischen ihnen und mir festzustellen. Besonders wertvoll erschien mir, daß meine auffassung durch Walter Pater bestätigung fand. Seine meinung über Browning ist niedergelegt in einem aufsatz in den "Essays from the Guardian". Er bespricht ein buch von Arthur Symons. Auf den zehn seiten dieses aufsatzes, der neben Paters worten längere zitate aus Symons bringt, ist das wichtigste über Browning in einer so gedrängten und klassisch schönen form gesagt, wie man es sich besser nicht wünschen kann. Das buch von St. Brooke war mir nicht zugänglich. Das buch von Dowden ist ein sehr sympathisches, mehr biographisch gehaltenes werk. Noch mehr gilt dies von der biographie der Mrs. Sutherland. Hierzu kommen die darstellungen von Gosse, in seiner Modern English Literature (sehr kurz), Elton, Courthope, Walker in ihren werken über die neuere englische literatur und der abschnitt in der Cambridge-History of English Literature. Ich habe diese werke alle eingesehen, habe aber keine veranlassung gehabt, an meiner arbeit etwas zu ändern.

Noch wenige worte über Dr. Berdoes Cyklopaedia und Mrs. Sutherlands Handbook: ich lernte beide werke erst kennen, nachdem ich meine textstudien beendet hatte. Ich erhoffte aus ihnen die beantwortung mancher fragezeichen, die noch am rand der texte standen. Leider gehen aber beide bücher über die eigentlichen textschwierigkeiten hinweg. Wohl enthalten sie allerhand hilfsmaterial zum inhalt und eine fließende wiedergabe desselben. Anerkanntermaßen sind davon einige so, daß sie auch dem geborenen Engländer kopfzerbrechen machen können.

Zum Sordello besitzen wir einen ausgezeichneten kommentar von Duff, desgleichen einen kommentar von Cook zum "Ring and the Book". Auch die kürzeren gedichte vertrügen nach meiner ansicht an vielen stellen eine philologische aufklärung. Verschiedene behauptungen von Dr. Berdoe schienen mir so merkwürdig, daß ich dazu stellung genommen habe. Die Browning-Literatur in England ist sehr umfangreich. Es war mir hier in Deutschland nicht möglich, alle veröffentlichungen einzusehen, doch glaube ich nichts wichtiges übergangen zu haben.

Die Papers of the Browning Society, die weder in Berlin noch in Göttingen vorhanden sind, enthalten sehr viele beiträge; manche ohne wissenschaftlichen wert. Eine auswahl gab Dr. Berdoe heraus. Sie enthält, wie wir annehmen dürfen, das beste; leider nichts, was die besonderen zwecke dieser arbeit zum gegenstand hätte. Ein recht guter überblick über die Browning-Literatur findet sich in Jiriczeks „Viktorianische Dichtung" und in Kellners Buch „Die englische Literatur der neuesten Zeit". In Marburg konnte ich zwei spezial-dissertationen einsehen, die eine von Parrot über die nichtdramatischen gedichte; die andere von Bleier über die dramatischen monologe (genaue titel siehe Jiriczek). Für meine zwecke enthielten die beiden dissertationen nichts verwertbares.

Die bücher von Engel und Wülker entsprechen nicht mehr dem, was heute von kunstkritik verlangt werden kann. Der abschnitt bei Fehr ist

im gegensatz zu andern teilen desselben werkes leider in einem sehr komplexen stil geschrieben; das wesentliche von Brownings künstlerischer natur scheint mir hierbei nicht herauszukommen. Durchsichtiger ist der abschnitt bei Kellner, aber Kellner lehnt zu viel summarisch ab. Es würde mich freuen, wenn meine arbeit den leser z. B. von der unrichtigkeit des dortigen schlußsatzes auf seite 211 überzeugen könnte. Der satz lautet: „Es ist sehr wohl möglich, daß die maler-portraits wie Fra Lippo Lippi, Pictor Ignotus beim kunsthistoriker, die halbmystischen gedichte Jochanan Hakkadosh, Rabbi Ben Ezra bei kennern der religionsgeschichte restloses verständnis finden — uns laien sind diese verse im besten falle ein studium, nie aber ein reiner genuß."

Es braucht meiner meinung nach weder kunsthistoriker noch religionsgeschichtler, um diese gedichte zu erklären. Es genügt aufmerksames lesen — und wem sie klar geworden sind, der wird sie auch genießen.

Was Rudolf Kassner über Browning in seinem buch „Die Mystik, die Künstler und das Leben" sagt, scheint mir dem dichter nicht ganz gerecht zu werden; die beobachtungen sagen aber viel, weil sie von einem feinen künstlerischen geist kommen.

Sehr beachtenswert ist der abschnitt von Professor Cazamian in der kürzlich erschienenen "Histoire de la littérature anglaise" (gemeinsam mit Legouis verfaßt). Der große Taine hat uns ja leider in seiner „Geschichte der englischen Literatur" Browning vorenthalten und nur von Elizabeth Barrett-Browning gesprochen.

Für die musiktechnischen und musikgeschichtlichen einzelheiten sah ich zu meiner genauen information die handbücher von Riemann ein: Allgemeine Musiklehre, Handbuch der Musikgeschichte.

Für die stilistische und historische beurteilung Palästrinas ist ferner zu verweisen auf das werk von Peter Wagner, Geschichter der Messe I.

Für meine bemerkungen über malerei verließ ich mich auf die eigene anschauung der bilder und konsultierte keine spezialliteratur.

Lebenslauf.

Ich, Wilhelm Julius Freiherr Kleinschmit von Lengefeld, waldeckischer Staatsangehörigkeit, evangelischer Konfession, bin geboren am 26. 5. 1888 zu Cabbé-Roquebrune bei Mentone, Dép. des Alpes-Maritimes Frankreich, als Sohn des 1904 verstorbenen Dr. med. Paul Kleinschmit von Lengefeld und seiner 1904 verstorbenen Ehefrau Auguste, geb. Kohlermann.

Den Unterricht bis zur Untersekunda einschließlich erhielt ich durch deutsche Hauslehrer. Die letzten drei Schulklassen und das Abitur absolvierte ich auf dem Humanistischen Gymnasium zu Wiesbaden. Das Zeugnis der Reife erhielt ich 1907. Ich besuchte die Universitäten München, Berlin, Jena, München und Marburg. Nach Aufgabe des juristischen Studiums wandte ich mich der Philologie zu und hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren Drerup, v. d. Leyen, Richard Simon, Delbrück, Capeller, Sommer, Michels, Schücking, Bernecker, Kuhn, Kieckers, Deutschbein, Curtius, Jacobsohn, Köppe, Spitzer. 1914 wurden meine Studien vom Krieg unterbrochen. Ich stellte mich als Kriegsfreiwilliger, wurde Anfang 1915 wegen Krankheit entlassen und nach Operation und längerer ärztlicher Behandlung weiterhin im Heimatsdienst verwendet. Seit 1918 bin ich in Dingeringhausen bei Corbach ansässig. 1923 nahm ich meine Studien an der Universität Marburg wieder auf. Dem englischen Seminar in Marburg gehörte ich mehrere Semester an. Seit dem Sommersemester 1925 bin ich im Auftrag des Herrn Direktors des Englischen Seminars, Professor Dr. Deutschbein, mit der Abhaltung anglistischer Übungen am Seminar betraut.